ИСКУССТВО



СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ

ИСКУССТВО В МАССЫ

ЖУРНАЛ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

АПРЕЛЬ 1930 № 4 (12)

В ПЕРИОД СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ СТАНОВИТСЯ НАСУЩНО НЕОБХОДИМЫМ ПЕРЕСМОТРЕТЬ И УТОЧНИТЬ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ОБЩЕЙ ГЕНЕРАЛЬНОЙ ЛИНИИ ПАРТИИ ЦЕЛЫЙ РЯД КОРЕННЫХ ПРОБЛЕМ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ.

ГРАНДИОЗНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ГОРОДОВ, РАБОЧИХ ДВОРЦОВ, КЛУБОВ И Т. Д. СТАВИТ ПО-НОВОМУ ВОПРОС О СИНТЕТИЧЕСКОМ, КОМПЛЕКСНОМ, МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, ОБ ОТНОШЕНИИ ИСКУССТВА К ЖИЗНИ, ВПЕРВЫЕ СОЗДАВАЯ УСЛОВИЯ ДЛЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ПРЕТВОРЕНИЯ В ЖИЗНЬ ЛОЗУНГА «ИСКУССТВА В МАССЫ». ПРОБЛЕМЫ ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА, СТИЛЯ, СООТВЕТСТВУЮЩЕГО ЭПОХЕ, СТАНОВЯТСЯ, КАК НИКОГДА, ЗЛОБОДНЕВНЫМИ, ПЕРЕХОДЯ ИЗ ОБЛАСТИ ТЕОРИИ В ОБЛАСТЬ ПРАКТИКИ. НЕСОМНЕННО, ЧТО ВМЕСТЕ С ТЕМ НУЖНО УТОЧНИТЬ АНАЛИЗ КЛАССОВЫХ СИЛ НА ИЗО-ФРОНТЕ И НАШЕ ОТНОШЕНИЕ К РАЗЛИЧНЫМ ПРОСЛОЙКАМ ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ПОПУТЧИКОВ.

ВСЕ ЭТИ ВОПРОСЫ МОЖЕТ И ДОЛЖНО РЕШИТЬ ПАРТСОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСАМ ИЗО-ИСКУССТВА ПРИ ЦК ВКП(б), СОЗЫВ КОТОРОГО НАЗРЕЛ.

НАСТОЯЩИЙ И СЛЕДУЮЩИЕ НОМЕРА «ИСКУССТВА В МАССЫ» МЫ И ПОСВЯЩАЕМ ЦЕЛИКОМ УКАЗАННОМУ ПАРТСОВЕЩАНИЮ. ВСЕ ПОМЕЩАЕМЫЕ СТАТЬИ НОСЯТ ДИСКУССИОННЫЙ ХАРАКТЕР И РАССМАТРИВАЮТСЯ НАМИ КАК МАТЕРИАЛЫ К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМ, РАЗРЕШИТЬ КОТОРЫЕ МОЖЕТ ТОЛЬКО КОЛЛЕКТИВНАЯ МЫСЛЬ ПАРТИИ.

РЕДАКЦИЯ

За партсовещание работников пространственных искусств



Эпоха социалистического строительства, социалистической реконструкции города и деревни, наличие огромного роста культурного уровня рабочего класса и бедняцко-середняцкого крестьянства — создают все необходимые предпосылки для мощного развития всех видов профессионального и самодеятельного искусства.

В условиях культурной пятилетки, реконструкции быта и социалистического перевоспитания в процессе стройки трудящихся города и деревни пространственные искусства становятся могучим орудием агитации и пропаганды за пятилетку, новый быт и социалистического человека.

В состоянии ли искусство сегодняшнего дня быть агитатором и пропагандистом нашей стройки, вдохновителем творческого энтузиазма, организатором нашей целеустремленности?

Наше наступление на капиталистические элементы города и деревни, боевые темпы, обостряя классовую борьбу в стране, не могут не отразиться на идеологии и творчестве изо-работников. Относительная стабилизация[1] на изо-фронте рухнула и классовая диференциация захватывает широкие массы работников искусств. Размежевание происходит не только между отдельными группировками, но и внутри них. Ломаются привычные методы работы и установки творчества художественных группировок. Художники, привыкшие «отражать» действительность, не поспевают за ее темпами.

Генеральное размежевание идет между стремящимся к консолидации пролетарским сектором и буржуазными группировками. Попутнические ряды колеблются вправо и влево, выбиты из седла, пытаются перестраиваться.

Политическая диференциация среди работников пространственных искусств началась позднее, чем на литературном фронте. Однако сейчас эта диференциация при иных качественных показателях классовой борьбы в стране происходит с большим темпом, с большим эффектом и говорит за то, что основные процессы самоопределения художников завершатся в ближайшее время. Этот процесс коренным образом переменит всю теперешнюю географию художнических группировок, быстрее вытолкнет на творческую работу новые пролетарские кадры и подведет их в упор к постановке вопроса о гегемонии.

Буржуазный сектор, состоящий в большинстве своем из группировок и художников-одиночек, сложившихся в дореволюционное время, разлагаясь, проявляет в то же время тенденции к оживлению своей деятельности. Формалистская часть его маскируется «современной» тематикой, «производственным пейзажем» и т. д. Качественный уровень их ма-

[1] «Относительная стабилизация» постольку, поскольку усиленный процесс диференциации начался лишь за последние два года в связи с общими процессами в стране и выходом на сцену пролетарских художественных кадров и поскольку это глубокое расслоение никак не может быть сравнимо с предшествующей диференциацией между буржуазными и мелкобуржуазными попутническими об'единениями.

стерства застыл, даже идет на снижение. «Не важно что, а как»... «вечно прекрасное»... — вот их лозунги. «Искусство для искусства» их религия.

Буржуазный сектор представляет еще творчески и формально действенную силу, и борьба с ним не должна ослабевать.

Попутнические группировки и попутчики из отдельных обществ проявляют либо косность, либо большую растерянность, пытаются под нажимом пролетарских элементов идеологически и формально перестроиться.

Правые попутчики поворачиваются спиной к действительности, относятся к ней враждебно, возмущаются тем, что она взболтала мутную водицу их мещанского болотца, что к ним пред'являются пролетарской общественностью новые требования. Они не могут ни понять, ни почувствовать мощи строительства и остроты классовой борьбы. Привыкшие «отражать» — они отражают лишь вчерашние процессы в своем собственном преломлении, доходя до клеветы на сегодняшнее, многие становятся мистиками. Часть конструктивистов, считавшая себя «левыми», под напором роста культурных запросов и художественной активности пролетариата возрождает «пораженческие» теории — «искусство — опиум для народа». Эти вредители подкладывают камни на рельсы пролетарского искусства. Вчерашним попутчикам с революцией не по пути, они скатываются в буржуазный сектор.

«Середняцкие» попутнические массы пытаются разобраться в происходящих процессах, отказаться от аполитичности, переоценить свои творческие пути, стать на более четкие классовые позиции. Они пересматривают остроту и пригодность своих формальных возможностей, организуют бригады и идут в рабочие массы, на заводы, в клубы, чтобы понять и почувствовать современность. Процесс этот только начался, результатов творческих еще нет. Их современные произведения еще не могут стать в уровень с их прежней «отражательской» деятельностью в восстановительный период. Немногочисленная прослойка левых попутчиков, преодолевая моменты пассивного отображательства, нащупывает на своем пути и новое содержание и новый язык. Она ищет сотрудничества с пролетарской частью изо-фронта, блокируется с ней.

Пролетарский сектор, состоящий в основном из молодняка, работающего во всех областях пространственных искусств (в отличие от старых художнических кадров, по преимуществу станковистских), находится в одних организациях с попутчиками и является тем грибком, который вызвал брожение среди изо-работников. В этом его историческая заслуга. Но проводя политическую работу среди попутчиков, влияя на их творчество, пролетарский молодняк тем самым не только ограничивал возможность выявления своего собственного творческого лица, уточнения своей собственной линии, но и находился, благодаря своей творческой незрелости под частичным влиянием попутчиков. Это исторически обусловленное явление становится сегодня опасным для судеб пролетарского искусства.

Организационное оформление самостоятельных пролетарских групп и их об'единений есть основная политическая задача на изо-фронте. С этим нельзя опаздывать!

«Снимается» ли с повестки дня вопрос о попутничестве на изо-фронте? Каково должно быть отношение пролетарских организаций к попутчикам?

Ведя идейно-классовую и творческую борьбу с попутничеством, с его правыми ошибками и «левыми» заскоками, пролетарские организации должны повести борьбу за попутчика с буржуазными группировками, борьбу за свое над ним влияние, за исправление его ошибок, за перевод его творчества на обслуживание культурных запросов пролетариата, за перевод попутчика на пролетарские позиции (возможность чего не исключена). Обособляясь в рамках федерации и при условии ее в отдельные организации, пролетарские группы не отказываются от работы с попутчиком, не ударяются в цеховщину, а создают организационные условия для своего творческого развития и тот антибуржуазный полюс в искусстве, к которому будут стремиться попутчики.

Федерация, об'единив пролетарский и попутнический сектора, поведет решительное наступление на буржуазное искусство и парализует его влияние на советское.

Настоящие пролетарские кадры еще творчески слабы и немногочисленны, попутнические не могут и не смогут до конца обслуживать культурные запросы пролетариата. Узкое место (прорыв между запросами пролетариата и возможностью их удовлетворения) необходимо форсировать подготовкой пролетарских кадров в художественных вузах и втузах. Необходимо создать организационные и материальные условия для творческой работы пролетарского художественного молодняка.

Коммунистические силы на изо-фронте раздроблены, занимаются групповыми спорами, критикуют, но боятся самокритики. Групповщине необходимо положить предел. Необходимо об'единить коммунистов-изо-работников для наступления на буржуазное искусство и за перевоспитание попутчика. Все это вызывает необходимость созыва всесоюзного партсовещания по вопросам пространственных искусств, резолюции которого должны стать директивой в области политики, практики и теории этих искусств.

Буржуазная и мелкобуржуазная критика и искусствоведение (Эфрос, Федоров-Давыдов, Ган, Гинзбург, Иоффе и др.) еще не разоблачены до конца, с ними нужна беспощадная борьба.

Молодая марксистская критика грешит правыми ошибками в «левых» облачениях, ошибками механистического свойства: отрицание станкового искусства, лозунг «архитектура гегемон» (т. е. по сути дела скатывание к «пораженческим» позициям буржуазного конструктивизма), недооценка, а порой и отрицание идеологической сущности искусства, неумение разграничить между искусством, как идеологией по преимуществу, и искусством художественного оформления нового быта (так называемая область «материальной культуры»), неленинский подход к культурному наследству и т. д.

Борьба за марксистское искусствоведение, за ленинскую диалектику в нем, борьба с буржуазными и мелкобуржуазными теориями требуют консолидации пролетарских сил и на этом фронте. Ни многочисленные диспуты о новых формах советского и пролетарского искусства, ни клятвы комивояжеров от достижений эпохи «зрелого капитализма», ни плавная поступь «сапой» эклетиков не пододвинули нас на шаг к завоеванию нового стиля. Вопросы стиля решаются не кабинетным порядком, пролетарский стиль родится в результате соревнования, в сложных «опосредствованиях» в творческой практике, в процессе выковывания нового мироощущения, нового социального образа. В единстве формы и содержания ведущим является содержание. Наша марксистская критика должна работать над этими проблемами, помочь художнику уточнить методы его творчества.

Было бы авантюризмом в наше время требовать гегемонии одному какому-либо формальному методу.

Мы не можем не придерживаться нейтралитета к формальным (а не классовым) течениям. Но мы уже не можем признавать сейчас и поощрять те формальные методы, которые себя давно выявили, как методы пассивного мироощущения и творчества, неспособные «вложить» в себя советское содержание.

Мы можем признать право на соревнование лишь за теми формально-творческими методами, которые наиболее социально эффективны и полезны.

В наше время не может быть и речи о нейтралитете ко всяким формальным течениям. Пассивным, формально-творческим группам с их пассивно-отражательской идеологией, ничего общего с нашей бурной действительностью не имеющим, насаждающим мещанство в искусстве и отражащим социально чуждые нам идеи и образы, мы не можем дать равное право на соревнование с группами художников, пролетарски устремленных и творчески активных. Эклектизм на первых порах неизбежен. Это накладной расход на пути развития пролетарского стиля. Пролетарский стиль не дается нам в готовом виде. Мы должны учиться, критически относясь ко всему художественному наследству буржуазного мира.

Процесс развития пролетарского искусства, внедрение его в быт трудящихся, вызывает встречную волну самодеятельного искусства, становящегося на ряду с профессиональным одним из путей к новому «большому стилю».

Необходимо устранить стоящие на пути к новому пролетарскому искусству капиталистические формы производства и сбыта продукции художника, подвести плановую производственную базу под его творчество и тем самым изжить этим макулатуру, индивидуалистические навыки художника и т. д. В этих же целях необходимо изжить диспропорцию между преобладающим до сих пор в практике художественных об'единений станковизмом и производственным сектором искусства.

Наш путь — непосредственная связь с рабочим потребителем (бытовая связь, бригады, шефство, творческая проработка и сотрудничество и т. д.), непосредственное обслуживание комплексом всех видов пространственных искусств — клубов, дворцов культуры, домов-коммун и новых социалистических городов.

*

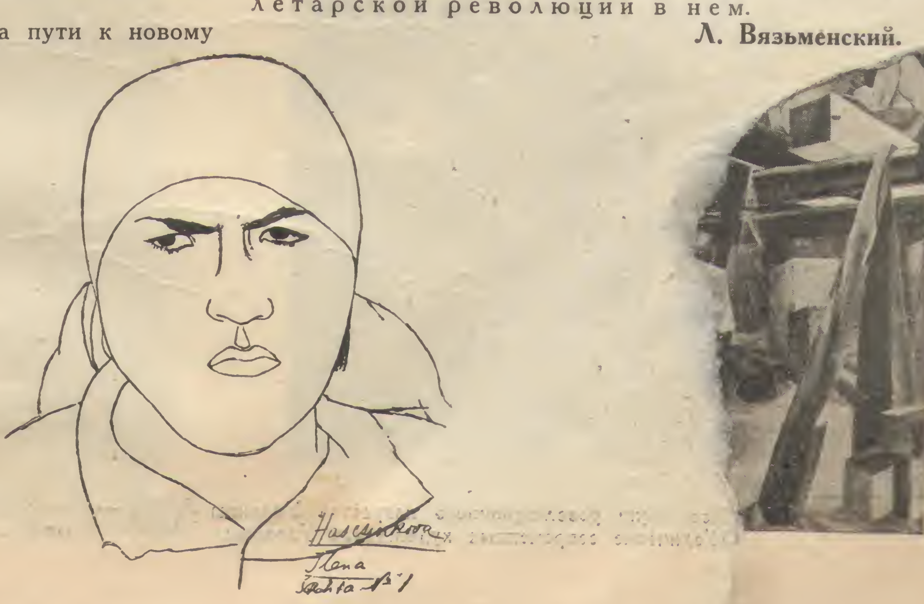
Эти основные проблемы должно разрешить всесоюзное партсовещание по вопросам пространственных искусств. Оно же должно консолидировать пролетарские силы и повести их в бой на буржуазное искусство, за перевоспитание попутчика и за создание пролетарского искусства.

Создание пролетарского сектора сейчас не может не пойти по линии широкого об'единения более узких, творчески спаянных, групп. Поскольку организация пролетарских рядов означает в то же время и из'ятие их из попутнических об'единений, мы сталкиваемся здесь с целым рядом трудностей, главным образом, с вопросом о жизнеспособности тех попутнических организаций, над которыми будет произведена эта операция. Это выхождение не должно означать распада существующих попутнических групп (возможность чего в тенденции имеется). Но учет этой тенденции не может и не должен ослаблять темпа организации пролетарского об'единения.

На пути к этому чрезвычайно опасно проявление групповщины («мои» попутчики лучше «твоих»), комчванство, фетишизм организационных оболочек, забегание вперед и недоучет своих сил (кстати сказать, сегодня первое опаснее последнего, так как перегиб в его сторону может нас обезоружить).

Советское искусство на повороте. Происходит качественно принципиальнейший сдвиг. Недоучет его чреват оппортунистическими ошибками. Начинается новый этап — создание пролетариатом своего искусства, пролетарской революции в нем.

Л. Вязьменский.



2 ВСЕУКРАИНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА УССР

Киев, Одесса, Луганск, Горловка, Сталино, Мариуполь, Днепропетровск, Каменское, Харьков.



Рис. 1

Рис. 1. Шехтман, М. И. — Евреи-переселенцы. Киев. АРМУ.
Рис. 2. Бирюков, О. — Тырса. Киев. АРМУ.
Рис. 3. Голубятников, П. К. — Пруд. Киев. ОСМУ.
Рис. 4. Сиротенко, О. И. — Горняки. Киев. УМО.
Рис. 5. Крюков, Б. И. — Крестьянская семья. Киев. АХЧУ.
Рис. 6. Павлюк, М. — Царская воля. Одесса. АРМУ.
Рис. 7. Тряскин, М. А. — Лыжники. Киев. ОСМУ.
Рис. 8. Богомазов, О. К. — Пильщики. Киев. АРМУ.

Рис. 2



Рис. 3



жн...
находится в
ляется тем гриб
изо-работников. В
заслуга. Но пр
попутчиков, влияя на
лодняк тем самым не
выявления своего со
уточнения своей собс
благодаря своей тво
влиянием попутчико
словленное я
опасным для судеб п
Организаци
стоятельных
об'единений е

Ассоциация революционного искусства Украины. АХЧУ — Ассоциация художников червоной Украины.
Об'единение современных художников Украины. УМО — Украинское художественное об'единение.



Рис. 4

Рис. 5





Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8

НА изо ФРОНТЕ

О социалистической мобилизации искусства

«Истекший год был годом великого перелома на всех фронтах социалистического строительства» (И. Сталин).

И на фронте искусства — самом отсталом фронте — тоже наметились сдвиги, тенденции перелома и под'ема. В первую очередь, в процессах брожения, расслоения, размежевания между и внутри многочисленных литературных и художественных группировок.

Перед работниками советского искусства — впервые так отчетливо и недвусмысленно твердо — ставится задача:

Довольно аполитичности, формальных методов, «чистого» искусства, словесных, живописных, скульптурных и архитектурных натюр-мортов и пейзажей! Пора взяться за строительство, за агитацию и пропаганду социалистического переустройства жизни!

О попутчиках.

Вчера о попутчиках, сегодня, завтра, — глядь: да какие же это попутчики? Куда попутчики? Кому попутчики? Попутчики революции или попутчики против революции?

«Мы знаем, что коммунизм вырастает из капитализма, что только из его остатков можно построить коммунизм, из плохих, правда, остатков, но других нет». (Ленин).

Ленин в данном случае говорил о специалистах в области транспорта. К работнику транспорта пролетариат в то время (1920 г.) пред'являл простое и ясное требование: напрячь все силы и перевести такое-то количество топлива для городов и того же транспорта, соли для товарообмена с деревней, продовольствия для снабжения Красной армии. Все это работник транспорта мог выполнить с достаточной служебной добросовестностью, даже в том случае, если он не вполне понимал огромные революционные задачи, которые ставит перед собой пролетариат.

Но достаточно ли простой служебной добросовестности, чтобы сделаться агитатором и пропагандистом за пролетарские социалистические идеалы? Можно ли организовать массы вокруг этих идеалов, если сам их не понимаешь или им не сочувствуешь?.

Отрицать попутчиков не приходится.

Как можно отрицать то, что есть? Больше того: разве на изо-фронте в данный момент существует как организованная сила (не говоря о буржуазных группировках) что-либо иное, кроме так называемых попутчиков и попутнических организаций? ОМХ'и — попутчики ОСТ'ы — попутчики, Октябри — попутчики, АХР'ы попутчики. Правые — попутчики, левые — попутчики. Вот уж воистину, — попутчик на попутчике едет, попутчика попутчиком погоняет.

Существующие в недрах некоторых попутнических организаций пролетарские элементы не консолидированы, не имеют четкой программы, не выработали своего стиля, ведут друг с другом бесплодные драки в защиту «своих» попутчиков.

Только не пора ли в условиях реконструктивного периода вопрос о попутничестве пересмотреть, поставить по-иному, по-новому?!

Прежде всего о самом термине «попутчик». В разные периоды нашей революции в этот термин вкладывалось разное содержание.

Попутчик-писатель, попутчик-художник — мелкобуржуазный интеллигент, пытающийся, хотя бы с колебаниями, хотя бы частично «принять» пролетарскую революцию.

— Мы за революцию, но мы против Чека, — вот наиболее распространенная попутническая формула начальных годов нашей революции.

Расшифровка этой формулы приводила к абсурдному желанию совместить диктатуру пролетариата с демократическими идеалами «свободы печати», «всеобщего — прямого» и т. д. Но в начале революции от попутчиков, от интеллигенции вообще и нельзя было требовать многого.

«Возьмите всю интеллигенцию. Она жила буржуазной жизнью, она привыкла к известным удобствам. Поскольку она колебалась в сторону чехо-словаков, нашим лозунгом была беспощадная борьба — террор. В виду того, что теперь этот поворот в настроении мелко-буржуазных масс наступил, нашим лозунгом должно быть соглашение, установление добрососедских отношений. Когда нам случается встретить заявление группы мелко-буржуазной демократии, что она хочет быть нейтральной по отношению к советской власти, мы должны сказать: «нейтральность и добрососедские отношения — это старый хлам, который никуда не годится с точки зрения коммунизма. Это старый хлам и больше ничего, но мы должны обсудить этот хлам с точки зрения дела». Мы всегда так смотрели и никогда не надеялись, что эти мелко-буржуазные элементы станут коммунистами. Но деловые предложения мы должны обсудить» (Ленин).

Может ли быть «нейтральный» попутчик? Это противоречит прямому смыслу термина. Попутчик — тот, кто идет по пути. А «нейтралист» никуда не идет, в лучшем случае только смотрит со стороны, как идут другие.

То же самое мы должны сказать и по отношению к попутчикам-художникам.

Правда, есть большая группа художников, провозглашающих аполитичность искусства, т. е. нейтральность его к конечным задачам и целям Советской власти.

Свой нейтралитет по отношению к социалистическому строительству эти, с позволения сказать, попутчики обосновывают рассуждениями об общечеловечности культуры, внеклассовости и надклассовости искусства, уверяя, что можно работать на советскую культуру и быть вне политики, и что политика вообще искусству только вредит.

Но «нейтралисты», конечно, являются лжепопутчиками, так их и нужно расценивать.

Как относится партия к попутчикам?

«Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части «попутчиков» сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в про-



Ряжский, Г. Венеция 1928 г. (гуаш).

Работы т. Ряжского, помещаемые в этом номере журнала, являются лабораторными исканиями художника, сделанными им во время заграничной командировки.

цессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма» (Из резолюции о политике партии в области художественной литературы — 1925 г.).

Резолюция ЦК ВКП(б) правильно указывает на необходимость уметь разобраться в процессах диференциации среди попутчиков, не смешивать их в одну кучу. К 1925 г. среди попутнической интеллигенции четко наметились 3 группы:

а) антипролетарские и антиреволюционные элементы, которые следует **отсеивать**;

б) часть «попутчиков» сменовеховского толка, формирующих идеологию новой буржуазии, с которыми нужно **бороться**.

Попутчики — носители промежуточных идеологий (к ним относятся в первую очередь носители крестьянско-середняцкой и бедняцкой идеологии, которым нужно **помогать** изжить свои колебания «в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма».

Резолюция ЦК ВКП(б) имеет в виду попутчиков в области литературы. Однако, общепринципиальные установки этой резолюции могут быть отнесены и к попутчикам в области пространственных искусств, имея лишь в виду, что процессы диференциации среди попутчиков и консолидации пролетарского ядра, по сравнению с литературным фронтом, на изо-фронте по целому ряду причин исторически замедлились.

За пять лет, прошедших со времени резолюции о политике партии в области художественной литературы, положение на фронте искусств, вообще, и изо-искусства, в частности, продолжало видоизменяться под влиянием тех процессов, которые происходили в стране в 1929—30 г., проходящие под знаком наступления социализма на капиталистические элементы города и деревни и обострения классовой борьбы, отмечены и на фронте искусства, обострением идеологической борьбы между и внутри литературных и художественных группировок и более четкой постановкой проблемы о гегемонии пролетарского сектора в области литературы и искусства. К настоящему моменту на фронте изо мы можем констатировать следующие положения:

1) В значительной мере самоопределился и оформился в целом ряде обществ (ОХР, «4 искусства», куинджисты, репинцы, ленинградская община) буржуазный сектор изо-искусства.

2) На ряду с этим заметны усиление и тяга к консолидации и оформлению пролетарского изо-сектора.

3) Попутнический сектор диференцировался и в нем мы должны различать следующие разновидности:

а) правые попутчики, скатывающиеся к буржуазному сектору;

б) колеблющийся, но все более самоопределяющийся, частью вправо, частью влево мелкобуржуазный попутнический центр;

в) левые мелкобуржуазные попутчики, на почве товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма все более переходящие на сторону коммунистической идеологии.

Отход вправо части попутнического центра усиленно маскируется, а вся деятельность таких «попутчиков», по существу враждебная созданию новой пролетарской культуры, враждебная росту социалистической культуры, облекается в защитную фразеологию.

Существующие художнические группировки не отражают полностью указанной диференциации попутчиков. За исключением явно реакционных буржуазных группировок («куинджисты», «репинцы», «ОХР», «4 искусства»), во всех главнейших попутнических группировках (ОСТ, АХР, Октябрь, ОСА, и т. д.) мы можем встретить каким-то образом уживающихся еще между собой (отчасти на почве общности формальных достижений) и левых попутчиков, и центр, и правых и даже буржуазные элементы с той разницей, что в ОМХ, например, подавляюще преобладают последние, в АХР и Октябре — центр и лево-попутнические элементы. Эта внутригруппировочная пестрядь замедляет развитие классовой борьбы в области изо, а общее всем художникам, какого бы социального слоя носителями идеологии они не были, наименование «попутчик» помогает максировке правых элементов.

Сейчас эта маскировка является особенно опасной.

Вопросы социалистического быта только впервые всерьез ставятся перед рабочей общественностью. Постройка социалистических городов, дворцы труда, дома коммуны, клубы, оформление праздненств, новая мебель, новая утварь, новый костюм — комплекс вопросов производственного искусства — все говорит за то, что только теперь социалистическое наступление начинает разворачиваться и на этом фронте. Предстоит серьезнейшая борьба пролетарского искусства с буржуазным за влияние на массы.

Термин «попутчик» себя изживает.

Этот термин имел смысл, когда попутчик-писатель противополагался буржуазному писателю, попутчик-художник — буржуазному художнику. Этим по пути с революцией, тем не по пути. Сейчас попутчик противостоит не только буржуазному, но и пролетарскому сектору. Центр борьбы, главные движущие силы в области искусства переместились, передвинулись. **Борьба идет уже не за гегемонию попутнического, а за гегемонию пролетарского искусства.** Это значит, что мы ставим вопрос не только о революционной тематике искусства, но и о соответствующих формах выражения, о содержании в более глубоком смысле, включающем и момент формы.

Попутчик, конечно, остается и на этом этапе. Остается и задача перевоспитания попутчика, задача высвобождения попутнических элементов от влияния буржуазного сектора. Но при всем том необходимо уточнение терминологии.

Слишком широкое понятие «попутчик», включающее даже «нейтралистов», рыцарей «красоты и правды», себя изживает.

Наша задача — активизировать художническй фронт, мобилизовать его для дела социалистического строительства. Результаты прошлогодних командировок художников в индустриальные центры, колхозы и совхозы в значительной своей части, особенно в отношении квалифицированных мастеров, оказались плачевными. Художники привезли из командировки либо сделанные в разной манере протоколы, либо формальные искания, искажающие жизнь, восприняв великий подвиг рабочего класса только как предлог показать игру светотени или разрешить цветовые задачи.

Ни протоколы, ни искажения рабочему классу, нам думается, не нужны. Нужен художественный **синтез**, помогающий массам находить верный путь к цели, осмыслить происходящие процессы и сдвиги, вскрыть элементы их гармонии, часто не заметные для близорукого глаза.

Не попутчик-вообще, а попутчик, переходящий на позиции пролетариата, заражающийся пролетарским энтузиазмом, стремящийся стать строителем социализма. Может быть для этой категории попутчиков пора отбросить старую терминологию, заменив ее новой (мы не предрешаем — какой).

Еще более неуклюж термин «правый попутчик», применяемый к идеологам аполитичного, нейтрального искусства. Давно уже стало аксиомой, что «аполитичность» есть маска для реакционной политичности. Поэтому естественен вопрос: **с кем и куда** по пути правым попутчикам?

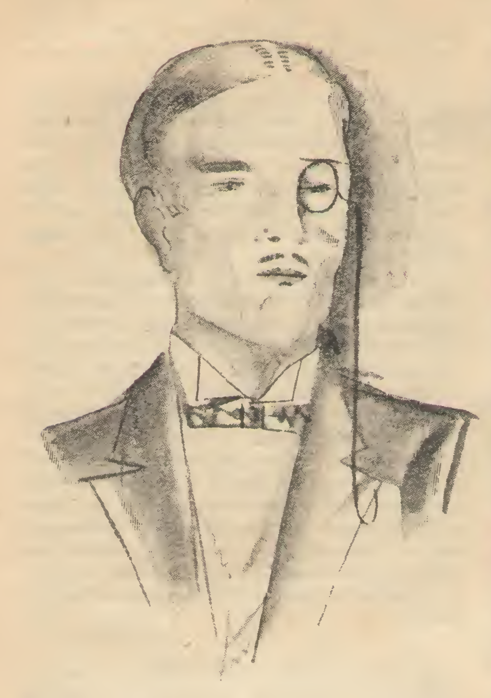
✷

«В те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества, достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения» (**Маркс**).

Превращение вчерашнего колеблющегося попутчика в завтрашнего участника строительства социализма — процесс по большей части длительный, проходящий при неизбежных колебаниях, шатаниях и т. д. «Его прошлое влечет его к буржуазии, его будущее — к пролетариату. Его рассудок тяготеет к последнему, его



Ряжский, Г. — Венеция 1928 г. (акварель)



Ряжский, Г. Рисунок.

предрассудок (по известному выражению Маркса) — к первому». (Ленин).

Поворот, происшедший в основных массах крестьянства, не мог не произвести глубокого впечатления на наиболее вдумчивую, наиболе чутко прислушивающуюся к жизни часть попутчиков.

«Рушится и разбивается вдребезги меньшевистская «концепция» троцкизма насчет неспособности рабочего класса повести за собой основные массы крестьянства в деле социалистического строительства. Теперь даже слепые видят, что середняк повернул в сторону колхозов». (Сталин. «Год великого перелома»).

«Коренной поворот деревни к социализму можно считать уже обеспеченным» (Сталин. «Головокружение от успехов»).

Этот решающий успех ленинской политики партии для части художнической интеллигенции имел больше значения, чем сотни прочитанных ранее статей и лозунгов. Среди передовых художников — попутчиков создались настроения, аналогичные настроениям технической интеллигенции, демонстрирующей свой поворот к социализму коллективной подачей заявлений о вступлении в партию. Однако, нужно сказать, что не старые буржуазные художники являются застрельщиками поворота к активному участию в социалистическом строительстве. В истекшем 1929 г. и нынешнем 1930 г. наши художественные вузы дали первые кадры художественной смены — молодых художников, ставших таковыми уже при советской власти.

Получив не только художественную, но и политическую подготовку, они (под руководством своей пролетарской части) пытаются найти новые пути и формы работы, соответствующие их целеустремленности советских художников: шефство над рабочими, совхозными и колхозными клубами, ударные бригады, социалистическое соревнование, культурное воздействие на широкие массы трудящихся через предметы бытового потребления, эмоционально заряженные, художественно-оформленные тематические рисунки, зовущие и укрепляющие массы в их борьбе за социализм.

Среди молодых художников имеется значительная мелкобуржуазная прослойка.

Что же, — эти новые кадры советских художников являются новыми «попутчиками».

Если термин «попутчик» означает «художник с мелкобуржуазной идеологией, стремящийся осознать происходящую борьбу пролетариата за окончательное уничтожение капиталистической системы, возвыситься до теоретического понимания всего хода исторического движения и мобилизовать свое творчество на активное участие в борьбе за социализм, на строительство социализма», — если именно это обозначать термином «попутчик», тогда, конечно, новые кадры мелкобуржуазной художнической молодежи — попутчики. Но слово «попутчик» чаще всего понимается, как «правый попутчик» (по существу — уже не попутчик), или как сидящий между двумя стульями путаник. Нет, решительно необходимо уточнить понятие!

Считая задачей сегодняшнего дня социалистическую мобилизацию искусства, т. е. заражение передовой части художников великими идеями коммунизма, воплощение этих идей в их произведениях, а через это — активное участие своим творчеством в строительстве социализма, — мы вовсе не предполагаем, что таким образом попутчики делаются сразу пролетарскими художниками. Под пролетарским художником мы разумеем созревших до понимания задач пролетариата не только политически, но и творчески. Сознательно перестраивающих не только методы своей работы, не только тематику своих произведений, но и умеющих находить творческое выражение новому пролетарскому содержанию. Пролетарские художники — творцы пролетарского стиля. Но можно активно участвовать в социалистическом строительстве и не будучи пролетарским художником. Пример, — карикатуры и плакаты Дени. Создают ли они новый пролетарский стиль? Нет, они используют форму и графическую технику старого буржуазного искусства. Но являются ли они пролетарскими по своей тематике? В огромном большинстве случаев — да! Пролетарский ли художник Дени? Нет! Участвует в строительстве социализма? Безусловно, да!

Чтобы от слов и деклараций перейти к делу, художник должен прежде всего перевоспитать себя и пересмотреть методы своей работы. Производственная работа художника, как правило, до сих пор протекает в индивидуальной мастерской и носит характер мелкого кустаричества. Отсюда и идеология художника — идеология индивидуалиста, кустаря-одиночки. Но молодые, вышедшие из рядов городской мелкой буржуазии и крестьянства художники, поскольку они на деле пытаются увязать свою работу непосредственно с промышленными и сельскохоз. предприятиями, связаться с массами, в первую очередь с рабочими массами, постольку они не могут не осознать своей мелкобуржуазной природы, тяготеющей к индивидуализму, как к одному из главных препятствий на пути своего творческого перерождения.

«Нельзя изгнать и уничтожить буржуазную интеллигенцию, надо победить, переделать, переварить, перевоспитать ее — как перевоспитать надо в длительной борьбе, на почве диктатуры пролетариата, и самих пролетариев, которые от своих собственных мелкобуржуазных предрассудков избавляются не сразу, не чудом, не по велению божией матери, не по велению лозунга, резолюции, декрета, а лишь в долгой и трудной массовой борьбе с массовыми мелкобуржуазными влияниями» (Ленин).

Принимая активное участие своим творчеством в жизни страны, в пролетарском строительстве, художник тем самым перевоспитывает себя, избавляется от того, что Ленин и Маркс называли «предрассудком» мелкого буржуа. И в то же время, чем решительнее и глубже умеет художник проанализировать, пересмотреть и отказаться и от своих идеалистических, индивидуалистических, мистических, эклектических воззрений, тем более плодотворна и значительна будет его творческая работа, тем действеннее будет его участие в социалистическом строительстве.

Но может быть вовсе не нужно отказываться от термина «попутчик», может быть этот термин вполне пригоден и для периода социалистической реконструкции? Или допустим, что нужно отбросить понятие «правый попутчик», заменив его чем-нибудь, соответствующим понятию идеологического подкулачника. Но почему не сохранить термина «левый попутчик»? Это как раз и выражает то, что надо? Нет, с этим никак нельзя согласиться. Под «левым попутчиком» часто разумеют приверженение «левого искусства», а «левое искусство» при ближайшем рассмотрении оказывается рабским подражанием современному искусству Запада, искусству, усвоившему не только технику, но и идеологию современного капитализма.

Понятие «попутничество», пригодное для восстановительного периода нэпа, становится вредным в период реконструкции. Оно как бы легализирует, прикрывает классововраждебные явления в области искусства.

Попутчик Тышлер.... Даже не в меру пахучий мистицизм Тышлера оказался недостаточным, чтобы разоблачить его контрреволюционную сущность. Покойный Я. Тугендхольд в 1928 г., т. е. уже после серий «Махновщина» и «Крым», признавая, что Тышлеру «грозит упадочность» (только грозит??!), пытался его об'яснить и оправдывать: «И вот эту-то свободу современного театрального подхода к вещам (Мейерхольд) Тышлер переносит в станковую картину» (!) «И вот в этой-то театральности Тышлера, в его склонности лицедействовать, быть может, залог того, что тышлеровские «изыски» не столь уже серьезны, как кажется, что это лишь театральная смесь трагического с комическим и что художник сможет «выздороветь».

Глубоко реакционное творчество Тышлера только хуже маскируется, но по существу не столь разнится от творчества последнего периода многих его соратников по ОСТ, вносящих элементы фашизма в отображение советской действительности. В самом деле, разве культ машины, как таковой, культ железо-бетонных конструкций, ферм, кранов, старательно списанных с заграничных образцов, и трактовка рабочего, как придатка этих машин, показ гориллообразных рабочих с бычьими шеями, лишенных интеллекта

Ряжский, Г. Рисунок.

(идеал «организованного» капитала), — разве подобное творчество не является попыткой отождествления советского социалистического строительства с фашистско-капиталистическим индустриализмом?! А остовские длинноногие, узкогрудые полуодетые «девочки», фокстротирующие на фоне заводских и сельских пейзажей, — откуда почерпнут этот остовский идеал женской красоты, если не с подмостков заграничных кабаков? А ведь ОСТ — попутчик, даже, «левый» попутчик. Не мешает ли в данном случае расплывчатость термина «попутчик» борьбе с фашистскими, классововраждебными элементами в творчестве остовцев?!

А конструктивисты-архитектора («левые» попутчики из «Осы», «Октября»), презрительно отмахивающиеся от идеологии, отмежевывающиеся во имя чистой технологии от скульптуры и живописи, старательно вытравляюшие всякий намек на образность из воздвигаемых ими дворцов, жилищ и клубов пролетариата! Кто-то правильно выразился, что они хотят загнать рабочих, как пауков, в стеклянные банки.

Неужели понятие «левого попутничества» облегчает борьбу с этим технологическим идеализмом, с этим вредительством на фронте искусства?

А правопопутническое ядро в АХР! Вот несколько взятых наугад примеров: Савицкий — «Советский порт». Почему «советский»? Ничем особым этот порт не отличается! Разве только нарочитой хаотичностью и бестолковщиной? Не в этой ли бестолковщине художник Савицкий усмотрел советскую специфичность? Петр Котов — «Чонгарский бой». Если назвать эту картину «Битва русских с кабардинцами», то переименование пройдет незамеченным. Лихие Козьмы Крючковы изображены также у Авилова — «Прорыв польского фронта».

Из великой эпопеи ожесточенных классовых боев за существование первой пролетарской республики вытравляется классовое содержание, а вместо этого дается квасной «ура-патриотизм» с националистическим душком, а когда рисуются картины мирного строительства и нового быта, то под кистью подобных «правых попутчиков» строительство смахивает на карикатуру, а новый быт подозрительно благоухает старым мещанством.

Куда попутчики? Кому попутчики? Но для попутчиков назад есть гораздо более точный термин: ретрограды!.

«Между буржуа-идеологами, переходящими на сторону пролетариата, мы видим очень мало художников. Это об'ясняется, вероятно тем, что «возвыситься до теоретического понимания всего хода исторического движения» могут только те, которые думают, а современные же художники — в отличие, например, от великих мастеров эпохи Возрождения — думают чрезвычайно мало. Но как бы там ни было, можно с уверенностью сказать, что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно, как художник» (Плеханов).

Эти слова были написаны Плехановым в 1912 г. и относились к западно-европейским художникам. Но они сохраняют всю свою актуальность по отношению к нашим художникам в настоящее время.

Не потому ли художнический фронт самый отсталый? Не потому ли процессы диференциации среди литераторов продвинулись гораздо дальше и глубже, а главное, более осознаны?

Не потому ли и в АХР так медленно проходит процесс размежевания внутри его попутнического сектора?

Не потому ли так задержалось оформление и консолидация пролетарского сектора пространственных искусств? Не потому ли так быстро создают себе репутацию идеологов и даже марксистских идеологов диллетанты и пустобрехи, щеголи «радикальной» фразы, пытающиеся осчастливить пролетариат искусством делания вещей, искусством без идеологии?

Они не понимают даже, что отрицать идеологию в искусстве — это значит отрицать искусство.

Развертывание самокритики внутри художнических обществ, вынесение на суд рабочей общественности всей работы художника, жестокая критика формалистического озорства и лжереволюционной тематики, культурное и политическое воспитание художников-попутчиков, социалистическая реконструкция художественного производства, новые коллективистические методы работы, перенесение художественной работы в центры индустрии, в гущу рабочего быта, в колхозы — вот пути и методы социалистической мобилизации искусства.

Но чтобы провести в жизнь эти мероприятия, необходимо ускорить организационное оформление пролетарского изосектора. Пролетарские элементы художнической молодежи, ставя своей задачей политическое и творческое перевоспитание попутчиков, сами подвергаются их обратному влиянию. Именно этим мелкобуржуазным обволакиванием следует об'яснять задержку самостоятельного выступления пролетарских художников, отсутствие у них своей особой программы, что в свою очередь задерживает быстрый рост процессов классовой диференциации художников, сплочение вокруг пролетарского ядра всех левопопутнических элементов на конкретных задачах осуществления культурной революции культурной пятилетки.

Пора, давно пора, перестать топтаться на месте. Без консолидации пролетарских сил невозможно дальнейшее развертывание классовой борьбы, невозможно социалистическое наступление на изо-фронте.

А. Антонов



Ряжский, Г. Рисунок.



Симанович, М. — Текстильщица (приобретена Обл. отд. союза текст.)

Художественная контрабанда, или кого и как обслуживают „4 искусства“

Для ухода от нежелательной действительности есть много способов. «4 искусства» избрало эстетизм. Пожалуй, это наиболее крепкая, наиболее глухая стена. Ее толщу не пробьешь ни оркестрами демонстраций, ни выстрелами на китайской границе. За ней тихо, как в покойницкой, никто не нарушит покоя мертвой красоты, терпеливо ожидающей «лучших воемен» времен реставрации.

Какая общественнозначимая задача, какой социальный инстинкт соединил этих людей в общество? Они хотят строить новую художественную культуру? Или может быть стремятся воспитать и новое общественное сознание? Или проносят в будущее картину нашей героической борьбы?

Отнюдь нет!

«4 искусства» — это организация по охране ремесленной «красивости», умело набрасывающей на глаза зрителя голубоватую или розоватую дымку, так, чтобы вместо конкретной, живой действительности зритель увидел бы неясные очертания и полунамеки, располагающие к бесцельной и пассивной мечтательности.

Искусство «4 искусств» для расслабленных. Оно рождено не Октябрем. Его корни в далеком прошлом. Уставшей и уже исчеопавшей свои силы буржуазии, отоавленной склерозом старости, нужно было в искусстве найти то отвлечение от грозных революционных раскатов, забастовок и рабочих волнений, которое, конечно, не могли ей дать ни деловая контора, ни разрушающаяся семья.

Так родилось это наркотическое искусство, скрывающее и отвлекающее от жизни в мир галлюцинаций и видений. Тридцать лет тому назад оно называлось «Голубой Розой», на которой Милиотти выставлял «Дев», сотканных из света, а П. Кузнецов нерожденных младенцев.

В смысле «отвлекательном» это, пожалуй, сильней Гарри Пиля.

Каковы же социальные функции этого искусства в наши дни и кто может быть его потребителем? Конечно, это не молодежь и не рабочий зритель — те нуждаются в здоровом, будирующем их мысль и чувство искусстве, таком искусстве, которое бы вело в бой, бодрило бы в труде, было бы средством волевого осознания мира, а не «красивенькой» занавеской на нем. Занавеска нужна для «осколков разбитого вдребезги», для тех, кто желает скрасить свое существование художественной ложью или через ложное представление о революции примириться с ней. И для этого типа людей «4 искусства» являются прекрасным «Домом отдыха».

О «будистской» углубленности и «иератичности» искусства П. Кузнецова уже писалось в нашем журнале [1]. Оно все насквозь придуманное, «книжное». Есть у Кузнецова такой портрет: сидит на кушетке в неудобной, специально для художника принятой позе «мечтательная» женщина перед открытой книгой, а сзади «вибрирует» восточный город — это образ кузнецовского творчества, ушедшего в «многодумное» небытие. Под этим знаком и проходит по существу творчество «4-х искусств».

Разительнее всего это выступает тогда, когда художники этой группы берутся за сегодняшнюю социальную тематику. Художник Давидович изображает, например, производственные процессы так, что вы не увидите ни машин, ни людей, но зато перед вами демонстрируется «прекрасное» сочетание красного, синего, черного; художник явно отвлекает вас от картин социалистической стройки к бесцельному пассивному созерцанию своей формалистической маэстрии. Ясно, что только тому может импонировать эта живопись, кто всей душой презирает наши фабрики и заводы и ищет случая укрыться от них в ирреальном мире беспредметнической красивости.

Если П. Кузнецов под видом социалистического строительства в Крыму или крымского колхоза контрабандно проволакивает идиллически-пастушеские пасторали, а Давидович цинически подменяет трудовое строительство сугубо индивидуалистическим беспредметничеством, то есть еще и третья форма обслуживания своего зрителя о-вом «4 искусства». Это «облагораживание» революции.

Характерным представителем этого «направления» является Кравченко.

Казалось бы, он совсем «созвучный», совсем «сегодняшний». У него и темы материнства и крестьянки за жатвой, и даже «Баррикады». И, тем не менее, когда вы внимательно всмотритесь во все это, странное чувство охватывает вас. Жатва ли это в наше время или библейская сцена? Или взять те же «Баррикады» — в какое время, в каком государстве они воздвигнуты?

Приклеенным выглядит в них русское начертание вывесок, как в театре, где пьяный бутафор перепутал вывески на сцене из Островского с костюмами из «Дамы с камелиями». Все участники этих баррикад очутились по воле художника во «фраках». Так и кажется вам, что вот-вот они бросят эту «игру» и пойдут в ближайший кабачок рассказывать друг другу о «духах Огня», о «повелителе Блох» и т. п. — точно они не рабочие с Пресни, а «Серапионовы братья» или студенты Ансельмы.

Как же после этого не примириться с «такой» революцией, не признать ее!

Тоже самое получается с мидлеровским «пейзажем» и т. д.

Так «4 искусства» пытается остановить кинoленту времени, а своему потребителю дать возможность побыть час-другой в «незабвенном» прошлом... Под внешней оболочкой сегодняшней темы эта художественная организация занимается контрабандным проталкиванием того, что так решительно и бесповоротно отбросила молодая советская жизнь.

Консервация уже отживших образов, эстетическое «засахаривание» боевой и бурной действительности, акцент на внешней, сугубо-формальной красивости, затворничество от действенных социальных влияний — вот силы, создавшие «4 искусства».

Крайний индивидуализм, независимость от общественных устремлений, т. е. по существу художественная беспринципность, — вот принцип, на котором зиждется это об'единение.

Принцип явно буржуазный. И взят он под вексель до «лучших времен» у Парижа.

Павел Кузнецов, иронизируя над отдыхающей крестьянкой, награждает ее позой американского «бизнесмена», укладывающего свои ноги на спинку кресла. Зритель долго недоумевает: почему мастеру, официально борющемуся за «интересы художественной культуры», понадобилось своей натуре задирать ноги выше головы? Однако ларчик открывается просто. Таких «крестьян» рисует Пикассо, с той только разницей, что у французского мастера вычурность и неестественные изгибы тел в значительной мере оправданы композиционной схемой, в которой фигуры лишь повод для распределения линейных и об'емных ритмов, наш же «переводчик» выхватывает одну частность — задранные голые ноги — и помещает ее в абсолютно другие композиционные условия. В результате — нелепейшая смесь «французского с нижегородским». И это называется на языке «4 искусств» борьбой за пластическую культуру!..

Нам могут сказать, что «4 искусства» хочет переключить себя на производства для масс. Мы ответим — тем хуже! Ибо дело не в том, что будет делать этот коллектив — картину, керамику или гравюру, а в том, как он будет делать, как осознавать, для кого и чьими глазами видеть. Дело не в замене одного материала другим, а в коренном изменении социальной сущности, которая у них буржуазная «до мозга костей»...

Здесь лежат корни социальной пассивности их творчества, специфической направленности их поисков. В этом порочном кругу их буржуазной природы, которая ими не перерабатывается, вращаются все их устремления в изобразительном искусстве.

Непреодолимое отталкивание от социального содержания составляет существо «4-х искусств». Такие трагические попытки накинуть на бурную действительность наших дней периода социалистической реконструкции флер формализма, отвлекающего и усыпляющего социальные инстинкты зрителя и художника, и создают атмосферу вокруг и внутри «4-х искусств» творческой расслабленности — свидетельствует о том, что «4 искусства» является наилучшей иллюстрацией к гаузенштейновскому тезису — «сияние вокруг нуля», вокруг нуля формализма.

Но жизнь беспокоит. Она врывается в тихие заводи застойного существования и ломает, как река в половодье, все искусственные преграды.

Само название «4 искусства» прежде всего и нагляднее всего иллюстрирует эту потребность — не возлагать на себя никаких обязательств творческого участия в социалистической реконструкции. Какие «четыре искуства», в какую эпоху «четыре искусства» и почему только че-

[1] См. вып. 1929 г.

НА ПУТИ К ФЕДЕРАЦИИ



Друг дружку стремясь «мастерством» перекрыть,
Ругаясь, да так, что аж даже неловко,
Федерацию, как северный полюс, открыть
Спешат все художественные группировки...
Все они тянутся обозным гужом,
(А трудно, а топко, а скользко, а вязко!)
Впереди идет АХР со своим багажом—
Тракторизованной детской коляской...
Направо (поодаль!) «тихо кругом»,
Не шелохнутся листья даже...
То отдыхает уставший ОМХ
В индустриальном пейзаже..
Влево (от АХР) «загибает» «Октябрь»,
Пританцовывает ОСТ... И «4 искусства»,
Находясь в буржуазных (не когтях, ногтях)
Преподносят «Колхоз», как «священный куст» нам...
И на этом далеко не легком пути,
Вооружась гипертрофически-разросшейся кистью,
«Петушком, петушком» норовит проползти
Формалист, «принципиально» не признающий листьев...
Одни деоутся из-за пустяков,
Другие, где и надо, не желают драться...
Отсюда и вывод вытекает таков:
АХ, скорей бы открыть эту самую федерацию!..

Д. Ляховец

А. Каневский



Кравченко Баррикады

тыре? Впрочем, по существу только три искусства, ибо архитектура в этом об'единении некое пустое обозначение в художественной практике «4-х искусств». За все время существования «4 искусств» художественная общественность не знает ни одного факта хоть сколько-нибудь видного выступления «4 искусств» в этом направлении. Вся архитектурная практика наших дней с бурными спорами и проблемами построек фабрик-кухонь, клубов, дворцов труда, рабочих домов-коммун, социалистических городов — все это далеко обходит «4 искусства». Крайне характерно, что и в области графики мы имеем в «4-х искусствах» типичный расцвет камерной графики с ее культом ксилографии и офорта. Огромные и новые задачи художественной полиграфии с ее агитационными и пропагандистскими проблемами — все это вне практики «4-х искусств». Это разоблачает и беспощадно обнажает специфическое буржуазное нутро «4-х искусств».

Вот почему даже те слабые попытки «4-х искусств», хотя бы с формалистскими ужимками выразить и отразить социалистическое строительство в порядке выполнения «трудповинности», — трагические и обреченные попытки. Это — социалистическое строительство в тусклом и кривом зеркале идеалистического формализма, упадочных и регрессирующих форм западно-европейского искусства, кризисных фаз промышленного капитализма.

Есть ли в практике «4-х искусств» такие новые формы развития изо-искусства, как ударничество, соц. соревнование, шефство над клубами, передвижные выставки в рабочих районах, создание производ. коллективов? Ставят ли перед собой «4 искусства» проблему кардинального переустройства всей формы и методов своей работы, своего политического перевоспитания, идеологического перевооружения? Все попытки отдельных членов организации, которые по недоразумению находятся в «4-х искусствах»,— заставить перестроиться общество, терпят неудачу.

Эти неудачи — самое наглядное свидетельство того, что «4 искусства» принадлежит к типу вымирающих формаций.

Здоровый биологический закон подбора властно диктует: «падающего толкни»!

И. Омега

Буржуазные группировки Ленинграда

Ленинград... Петроградская сторона, Мойка... в гранях по своим установкам, целеустремленностям и формам работ живут и дышат там «ветераны» ленинградской художественной жизни «Общество им. Куинджи» и «Община художников».

Их трудно различить. Состоящие в «Куинджи» состоят в «Общине» и наоборот...

Их установки гласят об одном и том же, с той лишь разницей, что «О-во Куинджи» носит имя и хранит светлую память о седовласом с «ангельской душой» старце Куинджи (экскурсантам почетными членами этого Об-ва рассказывается с умилением о том, как «он» любил природу и как он собственноручно кормил голубей на крыше), а «общество художников» не носит этого имени, а «сочувствует» и тоже возносит.

Одинаково по вечерам пьют они в «обществах» чай, «жуют» отрезанные ножичком ломтики «антоновки», рисуют около жарко натопленной печки голеньких натурщиц, пишут с сильными ракурсами «ужасно революционных моряков» для выставки. Тепло... Мягкий свет... Тонко, тонко отточенный карандаш... Резинки для «блика» и вообще... Неторопливый полуразговор... И... «тихо, тихо все кругом»...

На выставках у них «эффектные» лунные пейзажи Гужавина, марево-красные закаты Ашукина, теплая зелень, юноши и девушки где-нибудь сбоку, на скамейке, в полумраке, уткнувшись, с тупым выражением смотрящие в землю, цветы увядающей осени, цветы под клевер, мальчик с мотыльком, мальчик с грушами и мальчик «вообще».

Нужно ли говорить, что разговор о классовой борьбе, о роли искусства в этой борьбе, о задачах, возложенных на искусство в реконструктивный период, и т. д. прозвучит здесь диссонансом, «вспугнет» и напомнит «беспокойные годы» минувшего десятилетия.

Вам может показаться, что они вымирают молча, спокойно, тихо... Однако... Перевыборы профессуры во Вхутеине их волнуют. В прошлом — предложение целого списка на замещение кафедр, теперь — предложения по одному, с напором.

Они хотят воспитывать молодежь... Они бойко защищают себя в союзе...

Удушливый запах мещанства несут они в своем творчестве. «Опавшие листья» (Бродский). Недосказанные сказки с русалками и фавнами с раскосо-хитрыми глазками (Плотунов).

К «тихому вечеру», к «теплому дню», к «натюр-морту с собачкой» к «златоглавой церкви», в покой... к девушкам под цыганку (Протопопов) — вот куда устремляются эти старички...

Очищающийся АХР пополняет их ряды «революционными», пишущими «На страже», «Зачатие книги», «Сбор утиля» и революционных казаков» в стиле, этак, начала войны.

«Восстановление набережной» и «Цириготти» обладают запахом вымирающих городов, а «Полит-час в Черимисском колхозе» возвращает вас к «доброму старому времени» в провинции...

Вся работа «Обществ» ограничивается выставками. Это их единственный метод воспитания масс. Ходом истории обреченные на вымирание, вялые «зубры» прикрываются, таким образом, политической фразой и используют в некоторой части современные формы и методы работы...

✸

Без определенного помещения, но имеющее себе место в изосекции Рабис и «Доме искусств», исключительно молодежное по составу, за вычетом нескольких единиц французских старцев общество «Круг художников» родилось на свет сравнительно недавно.

Об'единились эти люди исключительно по формальным признакам. И ставят перед собой исключительно формалистские задачи.

У них был уже «раскол»... После чего к их декларации прибавилось несколько советских слов и внесены «некоторые» моменты «пролетарской идеологии».

А по сути дела «общество» осталось таким же, как и было... И базируется попрежнему на «формальном замысле». Это общество под видом традиций мирового искусства перетаскивает в страну строящегося социализма «традиции» французского искусства, ничего не имеющего общего с социализмом...

Работая исключительно в области станковизма, это «общество», по его мнению, создает «через картину стиль эпохи».

А существующий разрыв между пролетарским зрителем и их «искусством» об'ясняет «малой активностью широких рабочих масс к изо и слабой работой профорганизаций, в смысле поднятия у этих масс к нему интереса» (из предисловия к каталогу 3 выставки).

Больше того, «Круг» обвиняет пролетариат в том, что он никак не распознает современного искусства, и в частности, искусства «Круга»...

А на ряду с этим «Обществом» выставляются лабораторно-исследовательские работы Купцова («Пространство цветовых плоскостей», «Динамика построения», «Графическая фактура — цветовые плоскости», «Об'ем формы — животность и т. д.), «Экскурсии» Денисова, натюр-морты и этюды к натюрмортам... портреты «молодых» физкультурников (Смельянова) и, наконец, вещи, где «ничего в волнах не видно»...

Нужно ли говорить, в чем таятся причины невосприятия рабочим классом искусства «Круга», нужно ли удивляться, что пролетариат никак не хочет познакомиться с «Кругом». Мы думаем, что рабочий класс скоро распознает «Круг» и познакомится с ним, но при других обстоятельствах. И с другой целью!..

Ибо рабочему классу не нужна идеология разлагающегося Запада, которую пытаются протащить «Кружковцы».

В реконструктивный период нашей страны в искусстве, и в частности в изо-искусстве, происходит, как и везде, классовое расслоение. Пролетариат завоевывает свою позицию и здесь, и вот значительная часть художников, чувствуя свою неминуемую гибель, гибель формалистских установок, прячет свою мелкобуржуазную сущность в кусты (пейзажи) и прикрывает ее натюр-мортом...

Нужно поэтому сгруппировать доподлинно революционных художников и на основе четких классовых задач искусства повести решительную борьбу со всеми этими буржуазными и мелкобуржуазными группировками.

Г. Веселов

Между лаптем и домной

«Добрыми намерениями ад вымощен».

(К практике АХР)

Пролетарское искусство еще не существует. Пролетарское искусство дано как задание и задание ударного порядка.

Мы хорошо знаем свои ошибки. Мы даже знаем, что этих ошибок очень и очень много.

ОСТ в большей своей части представляет собой лабораторию новой формы, нового стиля, нового содержания. Только из такой лаборатории ОСТ придет к большой советской теме. Замену кокарды красной звездой наивно считать искусством революции. Поэтому факт существования старого АХР уже ошибка.

Мы хотим, чтобы не было ошибок ни у нас, ни у ОМАХР.

Наши отношения с ОМАХР дискуссионны.

В № 2 (10) журнала «Искусство в массы» были напечатаны не беглые, а скорее наезднические заметки тов. Вязьменского, в которых оный жокей небрежным галопом проехался по советскому искусству.

Мы считаем, что к вопросам советского искусства нельзя относиться так игриво. Вопрос стиля стоит весьма остро и весьма серьезно.

Практика АХР старшего поколения есть практика хвостизма, хвостизма отсталой формы, и протаскивания под лозунгом «искусство в массы» канареек, перекрашенных в красный цвет. Между прочим, до революции эти канарейки пели на обложках «Солнца России».

АХР — не фундамент пролетарского искусства. Лозунг «искусство в массы»

Скаля. «Рабочий» — 1930 г.

Пименов. — Даешь тяжелую индустрию — 1927 г.

Который дегенерат? (ОСТ)

можно понимать соглашательски, и можно понимать революционно. АХР — образцовый пример первого случая, пример мещанского из мещанских искусств.

Когда один товарищ в одной явно мещанской семье показал ряд работ АХР и ОСТ, АХР был принят абсолютным большинством. Мы думаем, что такая «понятность» искусства — показатель весьма отрицательный.

Мы исключаем из наших предыдущих определений ряд товарищей из АХР. Например, нам не понятно, что общего между Ряжским и Рянгиной, между Скалей и Пшеничниковым, между Чашниковым и Герасимовым и, между прочим, между тем же тов. Вязьменским и, хотя бы, Лупповым.

ОМАХР и АХР должны были бы быть совершенно полярны, хотя бы по возрастному признаку. Старый АХР — остатки «пейзанских, народнических тенденций российских интеллигентов. ОМАХР имеет величайший плюс — очень крепкую и молодую общественную установку и величайший минус — практику, не имеющую к этой установке никакого отношения.

ОМАХР сидит между лаптем и домной.

Икона, Павел Кузнецов, кусочки Джотто — составные элементы фресок ОМАХР. Пролетарское происхождение этих элементов весьма сомнительно.

Дегенератизм персонажей росписей клуба Вхутеина и Дзержинского значительно превосходит пресловутый дегенератизм ОСТ.

Рисовальщики «романтических индустриальных пейзажей» из различных „Studio“, „Illustration“, „Grafiko“ и тому подобных журналов, рисовальщики, которых держит на Западе маленькая буржуазия и мещанчики — таковы формальные предки товарищей из ОМАХР, рисующих Днепрострой, Сталино, Гигант. Эти пассивные, надклассовые пейзажики вряд ли могут квалифицироваться как пролетарское искусство.

Мы констатируем наличие благих намерений ОМАХР, но... (смотри эпиграф).

ОСТ был первой художественной организацией в СССР, выдвинувшей машину и индустриальную форму, как форму стиля.

Индустрия ОСТ — не пассивные пейзажики, а активная агитация за четкую строительную форму, за высокий стиль новых вещей.

О пресловутом фокстротизме.

Неужели товарищи из ОМАХР не понимают, что фокстротные «девочки» некоторых остовских вещей взяты как «бытовое явление» и взяты абсолютно иронически? Это касается немногих сатирических картин и рисунков ОСТ с прямыми «фокстротными темами». Упреки же в «фокстротности» остовских работниц, колхозниц, совхозниц — дешевый, ханжеский пуританизм. На фабрике, колхозе, деревне мы видим и знаем красивых, стройных девушек, прекрасно сложенных физкультурниц и хорошо, по-городскому, одетых работниц. Это не имеет никакого отношения к фокстроту. Тип красивого человека нужнее пролетарскому искусству, чем засаленные, лапотные персонажи АХР.

ОСТ имеет то, что не имеет ни АХР, ни ОМАХР. Это—серьезный фундамент стиля, стиля новой вещи, новой индустрии, чистой и ясной формы. Мы думаем, что это может быть началом пролетарского искусства.

В настоящий момент мы подписываем договор на социалистическое соревнование с АХР. Наша цель — разбить мещанские формочки старого АХР и вызвать молодой АХР на активизацию своего формо-содержания.

П. Вильямс, К. Козлова, Ю. Пименов.

От редакции

В ответе тт. остовцев на статью тов. Вязьменского в № 2 (10) нашего журнала нет ни слова, указывающего на их отношение к болезненным явлениям в творчестве отдельных членов ОСТ.

Если молчание — знак их согласия, то редакция считает, что статья т. Вязьменского дала уже положительные результаты, если же молчание есть результат групповой поруки, боязни самокритики и общественного излечения своих болезней, то мы всерьез предостерегаем их и дружески советуем не становиться на этот чрезвычайно опасный путь.

Побольше самокритики, товарищи!



Лабас. — Первомайский парад 1927 г.
Если у ОСТ мистика, —



Пименов. «Новые дома»

Ост. — За новый быт, новую архитектуру, новый стиль проле-

Миллионы комсомольцев станут на защиту СССР

Коршунов. Плакат 1930 г.
— то что у АХР (ОСТ)

О больных „идеологах" из АХР

Трудно представить более непривлекательное зрелище, чем злобствующий критик. В таком положении очутился Л. Вязьменский, один из ахровских критиков.

Выступая на страницах журнала «Искусство в массы», Л. Вязьменский буквально смешал с грязью большинство художников, ездивших в этом году в индустриальные и колхозные районы. На всей выставке «критик» нашел всего лишь одну «тематически выдержанную» вещь (работа художника Филипповича). А остальные? А остальные, по мнению Вязьменского, «контрреволюционно извращают нашу действительность», «клеветнические, мистические, антисемитские, народнические, хеопсовопирамидные и т. д., и т. п.».

Очевидно, к «остальным» Л. Вязьменский в припадке исступления причислил и свои работы, бывшие на этой выставке.

Нас меньше всего интересует раздраженный критик, — ему мы можем только посочувствовать. С кем греха не бывает. Значительно больше удивляет позиция редколлегии журнала «Искусство в массы», допустившей такую однобокую рецензию на выставку и работы большинства художников.

Видала ли она сама эту выставку и совпадает ли оценка и высказывания Вязьменского с ее мнением? Если да, то уместно задать ей еще два вопроса:

1) Считает ли редакция, что эта выставка свидетельствует об искреннем желании большинства художников, ездивших в командировку, отобразить социалистическое строительство?

2) Не является ли статья Л. Вязьменского политически вредной, подымающей грубую травлю художников, не принадлежащих к АХР?

Н. Масленников



ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В журнале «Искусство в массы», № 2, была помещена статья тов. Вязьменского, содержащая необоснованные нападки в отношении ряда активных членов ОСТ. Оставляя без внимания выпад со стороны АХР, имевший место в прошлом, мы в данном случае не можем пройти мимо этого факта. Тов. Вязьменский характеризует работы наших художников как «антисемитские», «фашистские», «реакционные» и т. д.

Члены ОСТ в подавляющем большинстве получили специальное образование после Октябрьской революции. Они всегда проявляли себя как активные работники нашей новой советской культуры и не мыслят своей работы вне интересов социалистической стройки, вне интересов пролетариата. Клеветнические выпады тов. Вязьменского мы не можем оставить без ответа. Мы требуем общественного суда над художественными работами АХР и ОСТ, чтобы раз навсегда определить подлинное лицо того и другого общества. Мы возмущены не только тов. Вязьменским, но и АХР (в целом), поместившим подобную статью в своем печатном органе. Тем более, что это совпадает с заключением между АХР и ОСТ договора на социалистическое соревнование, договора, который фактически устанавливает единые общественно-политические и производственные планы работы.

Мы ждем от АХР соответствующих раз'яснений выступления тов. Вязьменского, считая это естественной мерой ограждения себя от подобных действий в дальнейшем и общественным уроком для АХР.

Правление ОСТ

Рянгина
Завтрак рабочего
... А АХР за что? (ОСТ)

тарской культуры...







ОСТ спрашивает: Почему эти «пейзажи» и крантики пролетарское искусство?

Кто и чем болен?

(К вопросу о болезненных явлениях в идеологии отдельных художников)

Письмо в редакцию газеты «Рабочий и Искусство».

В № 17 вашей газеты (от 25 марта с. г.) помещено письмо в редакцию Правления ОСТ с сопроводительной заметкой Н. Масленикова «О больных идеологах из АРХ». Как письмо, так и заметка Масленикова направлены против статьи т. Вязьменского «Художественное качество или советская идеология», помещенной во 2-м номере журнала «Искусство в массы» за 1930 г.

По этому поводу просим поместить следующее:

1) Письмо ОСТ нас нисколько не удивило, поскольку статья тов. Вязьменского, трактовавшая о болезненных явлениях в идеологии отдельных художников, в значительной мере затронула и ряд художников из ОСТ, и поскольку мы знаем, что с самокритикой в этой группе дело обстоит чрезвычайно неблагополучно. Но нас крайне удивила (если не сказать больше) огульная защита т. Маслениковым критикуемых нами художников. (Нами, потому, что мнение т. Вязьменского по этому вопросу есть в то же время и мнение редакции журнала «Искусство в массы»).

2) Тов. Маслеников спрашивает: «Не является ли статья Л. Вязьменского политически вредной, подымающую грубую травлю художников». — Каких художников? И чьих художников? В то время, когда происходит обостренная классовая борьба в стране и, разумеется, происходит сильное расслоение среди изо-работников (чтобы т. Маслеников не спутал, напомним ему, что это расслоение называется классовым), когда среди художников происходят здоровые процессы политического и творческого размежевания, когда, как никогда, нужна четкая партийная и марксистски-непримиримая критика, тов. Маслеников выступает против «травли» художников (при чем заметьте: художников «вообще») и, тем самым, становится на защиту «классового мира» в искусстве.

3) Тов. Маслеников считает, что выставка, которую раскритиковал т. Вязьменский, свидетельствует об «искреннем желании большинства художников», ездивших в командировку, «отобразить социалистическое строительство». Что можно сказать по этому поводу? Только одно — что если бы т. Маслеников ознакомился хотя бы с элементарным учебником политграмоты, он бы понял, что искреннее желание тех или иных отдельных личностей (или даже групп их) не всегда зависит от их суб'ективных устремлений, и что есть более сильные — об'ективные (опять-таки напомним т. Масленикову — классовые) пружины, которые и толкают эти личности или группы их на то или иное действие, независимо от их суб'ективных «искренних желаний». Тоже самое произошло и с защищаемыми т. Маслениковым «художниками вообще». Тов. Маслеников «упустил» такие «мелочи», как буржуазный сектор в искусстве, как попутничество и как наличие пролетарских тенденций в нашем искусстве и не потрудился определить классовое лицо критикуемых т. Вязьменским художников. Что это за бесклассовая постановка вопроса? (Тем более, что и отбор художников для посылки в командировки производился довольно-таки бюрократическим способом. Достаточно вспомнить, что в числе намечаемых в командировку художников были и такие «художники вообще», как бывшие княгини и лишенцы)...

4) Тов. Маслеников утверждает далее, что т. Вязьменский подымает «грубую травлю художников, не принадлежащих к АХР». Но если бы он потрудился не то, что внимательно, а хотя бы бегло (и, главное, подобросовестнее!) прочесть статью т. Вязьменского, то он бы не дошел «до жизни такой», как приписывание т. Вязьменскому положительной оценки работы художника Филипповича, оценки, принадлежащей... тов. Рощину (а не т. Вязьменскому). Кроме того, он бы убедился в том, что т. Вязьменский с неменьшей резкостью, чем остовцев, критикует и... художников АХР (Радимов, Кацман, Котов). Причем опять-таки т. Маслеников «упустил», что т. Вязьменский критикует определенных художников, и даже больше того, — определенные работы этих художников. Вот пусть бы т. Маслеников взялся публично защищать этих «конкретных носителей зла» и их конкретные произведения! Мы думаем, что даже у т. Масленикова нехватит на это «смелости»...

5) Ни АХР, ни ОСТ, ни какая-либо другая группировка не являются творчески и социально однородными, и такие заметки, как заметка т. Масленикова, льют воду на мельницу буржуазной критики, затушевывают происходящие процессы диференциации среди художников и мешают самим попутчикам перестраиваться. Сейчас, как никогда, необходимо беспощадное разоблачение буржуазного искусства и его влияния на попутчиков, как никогда, нужна непримиримая критика творчества художников, как никогда, недопустимо примиренческое отношение к произведениям, клевещущим на рабочий класс и искажающим его строительство. Не нужно забывать, что «пильняковщина» имеется не только в литературе, но и в других областях искусства.

6) Правление ОСТ «возмущается» «не только т. Вязьменским, но и АХР (в целом), поместившем подобную статью в своем печатном органе», и указывает на то, что «это совпадает (а почему совпадает?) с заключением между АХР и ОСТ договора на социалистическое соревнование, договора, который фактически устанавливает единые общественно-политические и производственные планы работы». Но правление ОСТ «забывает», что договор на социалистическое соревнование отнюдь не устраняет необходимости взаимной критики! (И самокритики!) А даже — наоборот. И что в проекте договора на соцсоревнование между АХР и ОСТ имеется пункт, который обязывает оба общества содействовать политической и творческой диференциации в своей среде, с проведением чистки в своих организациях. (В АХР такая чистка уже проводится, а про чистку в ОСТ что-то не слыхать»).

7) Пролетариат еще не создал своего искусства. Рабочий класс еще не в достаточной мере контролирует творчество мелкобуржуазных художников. Советские органы, руководившие до сих пор изо-искусством, не взяли еще классово-четкой линии в этом вопросе. Жизнь быстро движется вперед, от нее нельзя отставать. Заметка же т. Масленикова не помогает движению вперед, а наоборот, стремится затормозить его. Мы за устранение этих тормозов, а потому и за правильную классово-четкую установку статьи т. Вязьменского. Короче говоря, мы считаем политически ошибочным выступление т. Масленикова.

С товарищеским приветом

Редколлегия журнала «Искусство в массы».

Каким должен быть социалистический город?

(На выставке проектов Магнитогорска)

Год тому назад мы строили еще дома с индивидуальными квартирками в 3-4 комнатки. «Рационализировали» кухню. Что же касается вопросов коллективного воспитания детей и удовлетворения культурных запросов трудящихся, то они разрешались «во вне». Ясли, детские дома, клубы, театры, физкультурные стадионы, площадки и т. д.— все это «отрывалось» от домов. Сейчас мы подошли к новой, более совершенной фазе строительства — к строительству социалистических городов.

По всему союзу намечается постройка 200 таких городов.

Сейчас широко дискуссируется вопрос: каковы же должны быть эти новые социалистические города?

Особенно разгорелась дискуссия между тов. Сабсовичем и тов. Охитовичем.

Тов. Сабсович утверждает, что стихийный рост многомиллионно-населенных городов-центров — типичный продукт капиталистической эпохи и что этот закон — закон стихийного роста к нашей стране не применим. Мы будет строить,— говорит он, — города, подчиняя их определенной целевой установке, как и в развитии всех отраслей народного хозяйства.

Социалистическая перестройка страны означает постоянное уничтожение противоречий между городом и деревней.

Деревня от мелкого распыленного индивидуального хозяйства переходит на крупное обобществленное и, само собой понятно, механизированное сельское хозяйство — создание крупных совхозов и колхозов. А это создает предпосылку для уничтожения экономической основы существования сел и деревень. Крупное сельскохозяйственное предприятие охватывает территорию в 150-200 и даже более тысяч гектаров, требует концентрации обслуживающих его работников. Поэтому вопрос о создании новых центров поселения в сельском хозяйстве является одним из актуальнейших вопросов, которые требуют своего разрешения в ближайшие годы. Численность населения в городах будет выражаться в количестве, примерно, 40-60 тыс. человек. Полное обобществление обслуживания бытовых и культурных нужд населения с неизбежностью приведет нас к постройке крупных жилых домов. Размеры жилого дома, примерно, в полтора — три тысячи человек. При такой величине домов в социалистическом городе будет не больше 15-25 крупных, благоустроенных жилых комбинатов.

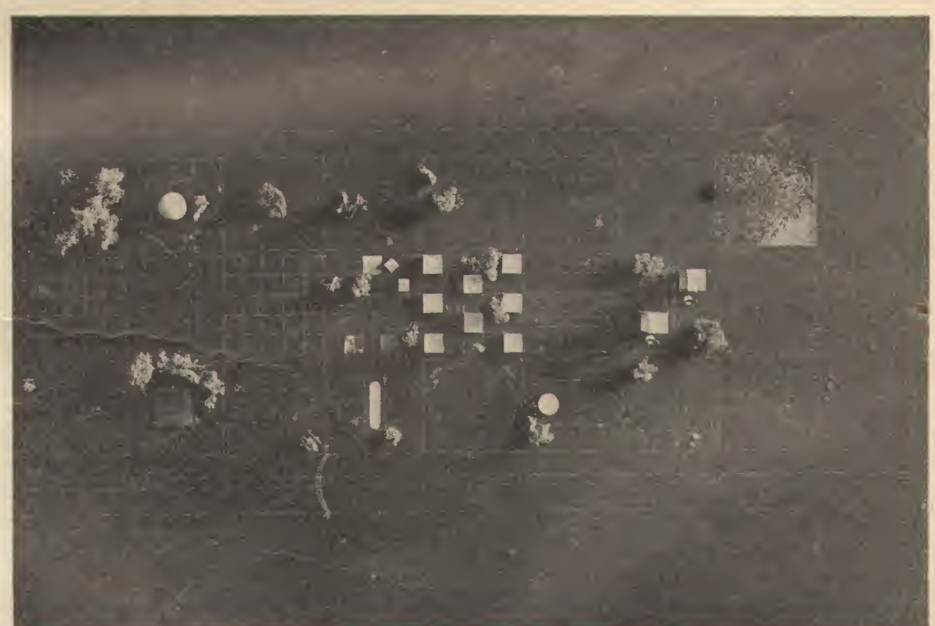
В социалистическом городе жилой комбинат должен быть полностью приспособлен для обобществленного обслуживания бытовых и культурных потребностей трудящегося. В таком деле не должно быть никаких индивидуальных кухонь, прачечных, квартир, комбинатов, общежитий, никаких семейных комнат. Каждый трудящийся будет иметь отдельную небольшую комнату. Жилая комната, главным образом, для спанья. Она не должна быть велика по размерам. Понятие о жилой может должно претерпеть существенные изменения. В таком жилом комбинате должны быть созданы столовые, которые могли бы обслуживать питанием все население дома в течение всего дня, помещения для физкультурных занятий, залы, бассейн, души и т. д. Должны быть читальни, передвижные библиотеки, большое количество комнат для коллективных и индивидуальных занятий, такие крупные жилые комбинаты могут быть созданы в виде отдельных больших домов или в виде домов-блоков меньших размеров. Устройство жилья для детей в этих же домах является явно нецелесообразным, ибо воспитание и образование детей должно быть неразрывно связано с производительным трудом, имеющим хозяйственное значение, и кроме того, дети должны находиться возможно ближе к природе. Грудные дети помещаются в специальных домах (ясли, дом ребенка), которые необходимо располагать в непосредственной близости от жилых домов взрослых. Дети школьного возраста должны находиться в детских садах — городках, включающих в себе здания для воспитания, обучения и работы. Дети школьного возраста должны воспитываться в учреждениях, построенных аналогично детским городкам, но в которых производственные предприятия промышленного и сельскохозяйственного характера должны быть значительно более сложны и лучше оборудованы. Детские школьные городки должны быть расположены, по возможности, на сравнительно недалеком расстоянии от жилья взрослых для того, чтобы, с одной стороны, взрослые могли принимать участие в воспитании детей, а с другой стороны, — дети могли постепенно принимать организованное участие в общественной жизни взрослых. При такой планировке городов, естественно, перед нами встает вопрос о путях сообщения. Осуществление перспектив проведения густой железнодорожной и автомобильной сети путей сообщения на протяжении ближайших лет позволяет нам гораздо свободнее располагать наши промышленные предприятия на территории Союза.

Тов. Охитович выдвигает другую схему планировки. По его мнению, города будут расти и впредь. Но все дело в том, что город растет так, что он сам себя уничтожает.

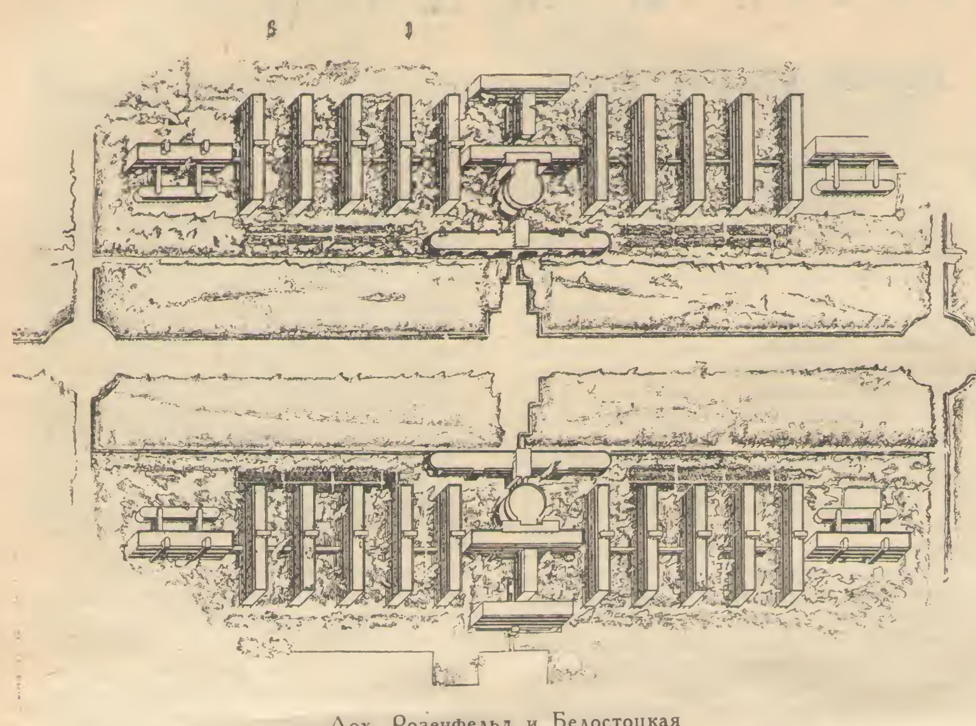
Город, — говорит т. Охитович, — разрушается всегда возрастающим противоречием между способом расселения и способом передвижения. Всякому способу производства и сопутствующему ему способу передвижения соответствует и свой способ расселения...

Уничтожение цехов разрушает «идиллии переулков» и тут рождается первое противоречие между старым способом расселения и новым способом передвижения. Если бы, например, каждый житель имел собственную лошадь, то город расширился бы в зависимости от числа конюшен. А это в свою очередь потребовало бы увеличения расстояния, которое опять требовало бы увеличения лошадей и т. д. Все же вместе составило бы потребность в быстроте движения. Но последняя уменьшалась бы от от увеличения расстояния и от увеличения числа экипажей. Таким образом эти примитивные магистрали были бы переполнены медленно двигающимися экипажами. Таково противоречие в своей начальной стадии.

Промышленность вслед за машиной, станком и т. д. создала и механический транспорт. Механический транспорт создался как средство сношения между



ОСА — Генеральный план



Арх. Розенфельд и Белостоцкая

городом и деревней, между городами, между странами.

Железнодорожный поезд доходит до города, проходит мимо города. В городе кончается власть поезда. Почему? Да потому, что быстрота поезда зависит от редкости остановок. В городе же, наоборот, средство общего передвижения тем удобнее, чем чаще оно останавливается.

Поэтому в город проникает лишь трамвай, электропоезд без поезда. В Москве трамваи переуплотнены. Может быть мало вагонов? Может быть мы бедны, чтобы их приобретать? Увы, их слишком много! Увы, мы слишком богаты! — трамвай работает с хорошей прибылью. Но если насытить московскую трамвайную сеть вагонами, что получится? Получится поезд. А это значит, что стоит будет остановиться одному вагону на углу, скажем, Мясницкой и пл. Дзержинского, как остановятся все следующие вагоны. Вот почему трамвай вытесняется городом.

И на его место в город врывается новый способ передвижения — авто.

Статистика самой автомоторной страны, САСШ, показывает, что авто развивается, главным образом, вне города, хотя автокатострофы и происходят, главным образом, в городе. Масса авто остается у города, не вступая в него. Вот почему авто стали делаться закрытыми, они ушли за город. Вот почему жилища нынче строятся за городом. И вот почему города строятся за городом.

Побеждает «город-линия».

Таковы две основные линии путей, выдвинутых полемикой о социалистическом городе.

Перед архитектурной общественностью встает вопрос о проектах социалистического города. Об'явлен конкурс на проекты социалистического города в Магнитогорске (на Урале) на 50 тысяч человек. В первых числах марта открылась выставка этих проектов.

Выставка привлекает к себе большой интерес. Споры и беседы беспрерывно сменяющихся посетителей - архитекторов, которые, кстати сказать, заслуживают не меньшего внимания, чем сами экспонаты выставки. На выставке столкнулись два течения. Приверженцы теории Сабсовича и приверженцы теории Охитовича. Проект «Стройкома» всецело идет по пути, намеченному Охитовичем (кстати, при личном его участии в проектировке). Решается задача «города-линии». Магистрали тянутся на расстоянии 27 километров. По пути дороги разбросаны индивидуальные дома, рассчитанные на одного человека. Домик снабжен всем необходимым благоустройством и, конечно, автомобилем, потому что он и разрешает задачу. Рабочий с конца дороги должен попасть на завод на автомобиле, не позднее чем через 30-40 минут.

В различных районах пути разбросаны школы, физкультурные центры, километровые станции и т. д. Домик не имеет 1 этажа, стоит на железобетонных ножках и имеет открытую лестницу.

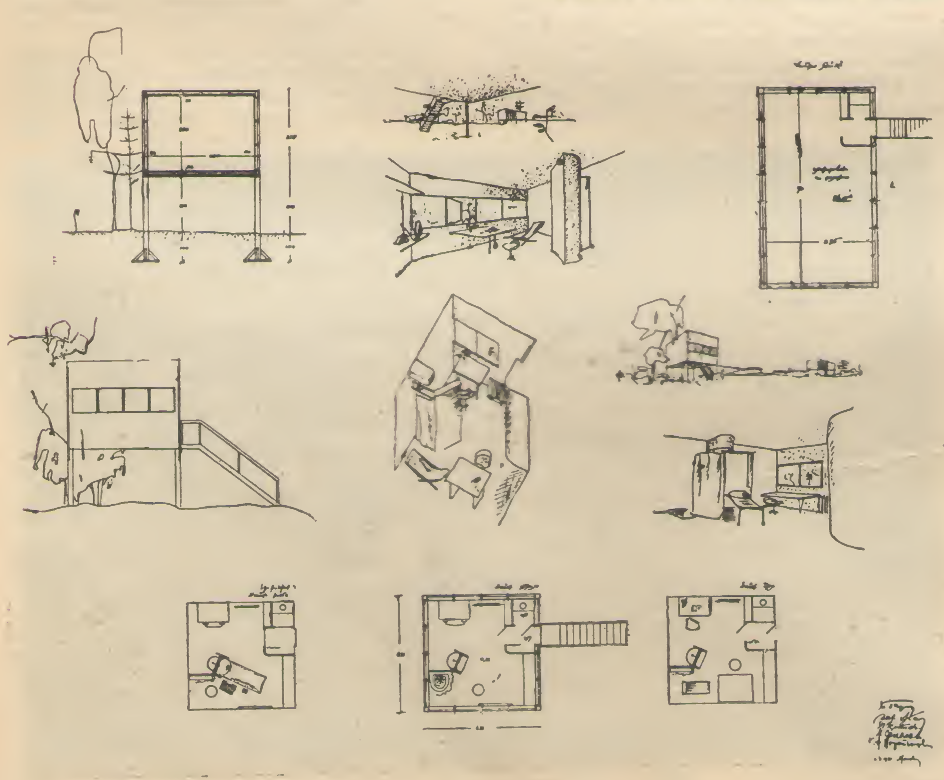
При желании домики могут быть совмещены, которые и образуют блок 2 живущих. Проект представлен на многочисленных листах и графически интересно выполнен.

Предпосылки теории Охитовича конкретных жизненных предложений в проекте не получили. Теория эта не только не подкреплена проектами, но, наоборот, еще больше выявлены спорные положения. В частности, проблема перевоспитания старого и воспитания нового человека не может быть решена дезурбанистической системой.

На выставке имеется также проект бригады ОСА. Он направлен к разрешению построения жилячейки.

В ней помещается 32 человека, занимая четыре стороны квартиры в два этажа. Вся остальная часть свободного четырехугольника, состоящая из 5 таких

МАГНИТОГОРЬЕ



«Стройком»

Жил'ячейка

частей, как жилячейка, предназначена для столовой, домашней физкультуры, уборных с умывальниками, для зимнего сада. Эти жилячейки группируются по 8 штук и идут по совершенно прямой линии дороги. По дороге размещены физкультурный, школьный, клубный и другие секторы.

Проект разработан так проблематично, что не дает возможности его по-деловому рассматривать, хотя принципиальная установка на малые жилищные блоки может иметь успех. Вопрос экономики не интересовал, видно, ни одного из авторов этих проектов. Водопровод, канализация, площадь земли, стоимость дорог, стоимость кубатуры, наконец, материал (сплошное стекло), потолки, — все это прошло «мимо» авторов проектов.

Железобетонные ножки, на которых стоит дом-лестница (пожарного типа), тоже не вяжутся с уральской действительностью, где бывают большие морозы в 30-40 градусов и метели. Все это «забыто»...

Другая группа проектов, близкая теории Сабсовича, решает задачу домами-коммунами на тысячи, полторы тысячи человек. Но тут встает вот какой вопрос: громоздкие, многоэтажные дома с длинными коридорами превращают дом-коммуну в гостиницу. В этом смысле решение жилячейки вертикально в 2 этажа с внутренней лестницей в проекте Розенберг и Белостоцкой — один из возможных неплохих вариантов разрешения этого отпуска, но весь блок громоздок.

Вопрос, связанный с яслями и детскими домами, не может считаться решенным. А генеральный план испещрен зигзагообразными очертаниями домов, создавая впечатление скученности и тесноты.

Другие конкурсные проекты, решенные домами-коммунами разных гостиничных типов с односторонними и даже двухсторонними коридорами, и надо сказать, что особенного интереса с точки зрения решения задачи как теоретической, так и архитектурно-практической они не представляют.

После просмотра выставки в здании Госплана состоялась дискуссия по поводу представленных проектов. Дискуссия была интересна, но, к сожалению, не получила никакого общественного размаха. Подавляющее большинство присутствовавших на дискуссии были специалисты. Представители общественности, рабочих с заводов и фабрик и т. д. насчитывались единицами.

Итоги дискуссии таковы: категорически и единодушно отвергнут проект Стройкома по теории Охитовича, не решающий задачи на сегодняшний день. Охитович получил даже несколько резких нападок по своему адресу. Подчеркивалось отсутствие конкретных жизненных предложений, что в корне извращает поставленную задачу—немедленно приступить к осуществлению построек социалистического города. Не удовлетворительным также был признан тип больших домов-коммун, превращающих жилье в гостиницу. Но подход Сабсовича к конструкции и об'единению ряда жилых блоков встретил поддержку.

Много места было уделено экономическим предпосылкам строительства.

Но больше всего говорилось о том, каким же должен быть социалистический город? Особенно много останавливались выступавшие товарищи на вопросах воспитания детей, создания нового человека, нового быта, раскрепощения женщины и т. д.

Устройство дальнейших диспутов решено перенести на фабрики и заводы.

Арх. **Л. Наппельбаум**

Готовьтесь к 1 мая

Наши революционные массовые празднества настолько крепко вошли в наш быт, что не только профессиональная и клубная общественность в порядке службы или профнагрузки должна заниматься ими, но и вся масса советских трудящихся, наш клубный актив, наша молодежь — комсомол, пионеры должны активно принять участие в разрешении оформления и в проведении их.

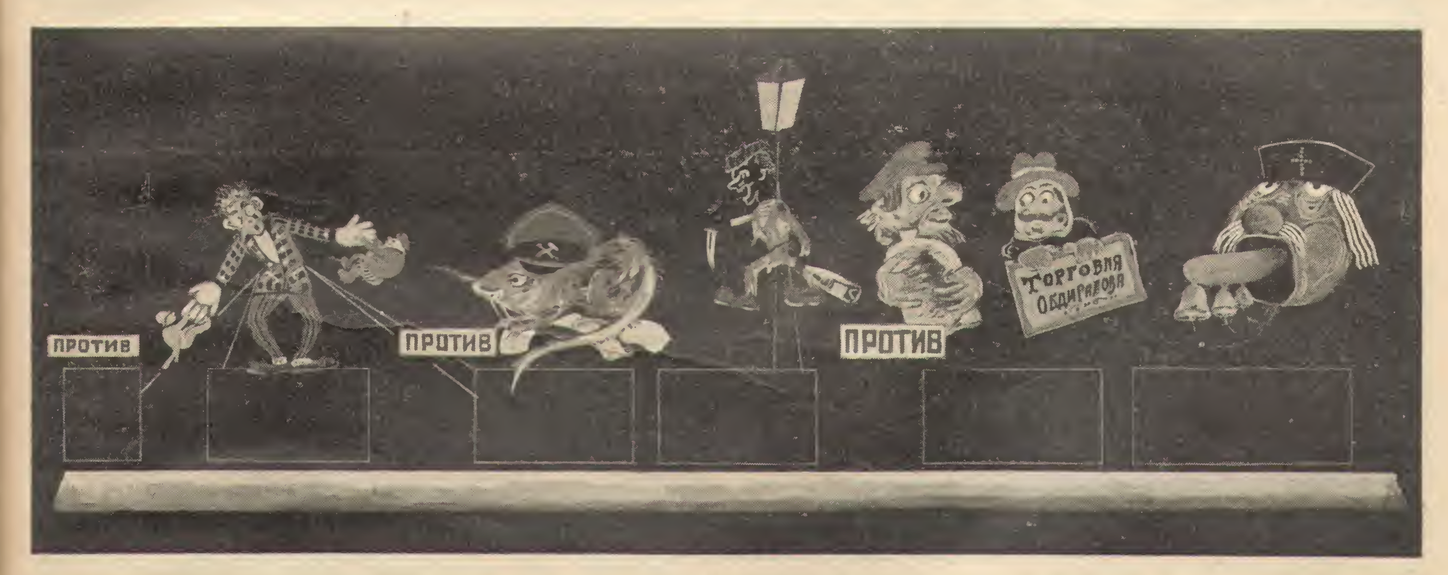
Наши массовые празднества играют громадную роль в деле агитации и просвещения масс, в деле зарядки этих масс боевым энтузиазмом для преодоления трудностей на пути нашего строительства.

Майский праздник текущего года должен послужить некоторым этапом в деле проведения наших праздников. Не только политическое, но и художественное руководство должно итти из одного центра, должно быть об'единено в какой-либо комиссии при Главискусстве.

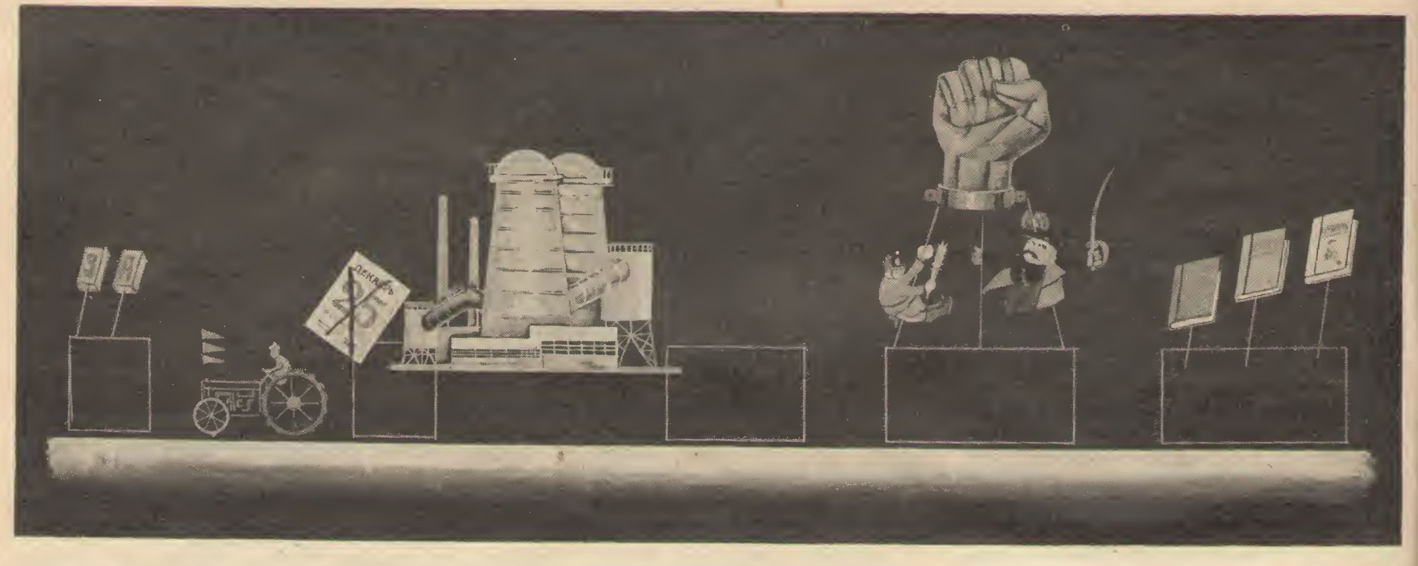
Лучшие силы изобразительного и других искусств необходимо об'единить и бросить на обслуживание праздника.

У нас до сих пор не применяется хоровое пение в демонстрациях, что нужно было бы ввести в систему. Это было бы хорошо уже тем, что помогло бы нам научить наши массы правильно петь революционные гимны. Неправдоподобный, но неопровержимый факт, что мы не умеем петь наши революционные песни, даже наш гимн. Поэтому звуковое оформление демонстрации идет исключительно за счет духовых оркестров, тогда как правильнее было бы чередовать их с большими организованными хорами участвующих, по возможности, организуя в хор всех демонстрантов. Пение, которое у нас обычно бывает в демонстрациях, конечно, ни организованным, ни хорошим назвать нельзя.

Мы думаем, что когда-нибудь наши демонстрации, приобретшие такое значение в нашей политической жизни, дождутся



Аханов, Григорьев, Гаранин, Иорданский, Щукин. (Декоративная секция АХР). — Колонна «Долой вредителей социалистического строительства»



Ахапов, Григорьев, Гаранин, Иорданский, Щукин. (Декоративная секция АХР). — Колонна «За индустриализацию»

внимания и со стороны наших лучших писателей и драматургов. И когда-нибудь мы услышим и увидим пьесы и диалоги, написанные специально для улицы.

Пока этого нет.

Как можно провести майский праздник по линии изо?

Во-первых, надо отметить, что опыт прошлых лет показал, что в демонстрации исключительно действенны **объемные вещи**. Плоские вещи, вырезанные из фанеры, не играют такой декоративной роли на улице, какая бы желалась. Еще можно допустить различного вида дергунчиков, но плоскостные иллюстративные изображения громоздки и совершенно не достигают цели. Надо всемерно разрабатывать возможности объемных фигур в демонстрации, легко переносимых, не громоздких, ярких и с каким-либо элементом движения.

Прежде всего надо отметить, как правило, что оформление демонстрации 1 мая в Москве проводится, как единое целое, единый замысел, со строгим учетом централизованных средств и сил. Не каждая организация в отдельности разрабатывает собственными силами, что ей вздумается, а наоборот, каждая организация должна получить задание, определенный кусок общего плана, который и обязана выполнить.

Что нам нужно видеть 1 мая? Наши достижения, этапы пройденного пути и наши наметки на будущее, планы дальнейшего строительства. Значит — должны быть диаграммы. Диаграмма вещь сложная, с массой данных деталей, которые трудно рассматривать на ходу и, кроме того, трудно изобразить не громоздко. Значит — желательно, чтобы диаграммно-показательный материал был оформлен, преимущественно, в неподвижных конструкциях, следовательно, — по улицам и площадям. Отсюда — оформление наших улиц — лозунги и диаграммный материал. При чем желательно темы распределить по улицам, например: одна улица — индустриализация, другая — колхозное движение, третья — тяжелая промышленность, электрификация, легкая промышленность, контрольные цифры народного хозяйства, оборона СССР и т. д. и т. п. Все витрины магазинов данной улицы необходимо обязательно приспособить к теме данной улицы и использовать их соответствующим образом, использовав материалы магазина.

Демонстрация должна быть оформлена с учетом того, что демонстранту не очень то легко нести на себе пуды оформлений. Поэтому необходимо максимально разгрузить самого демонстранта, сохраняя за ним всю его свободу и подвижность (пора учесть страдания тех, кто должен нести тяжелое оформление), и переносить громоздкие вещи на легкие виды транспорта: извозчиков, легковых и ломовых, ручные тележки. Надо также стараться использовать в демонстрации при перевозке фигур собак, верховых лошадей, ослов, быков, козлов. Фигура папы римского, укрепленного на осле, открывающего крестовый поход против СССР, размещенный на ослах, козлах и собаках, будет представлять занятное зрелище.

Материал для оформления самой демонстрации, кроме лозунгов, — это политическая международная карикатура, карикатура на отрицательные элементы нашего быта, производственного, общественного и домашнего, все эти фашисты и социал-фашисты, вредители, пьяницы, прогульщики, хулиганы, религиозники и т. д. Кроме того, необходимо, конечно, ввести также положительные фигуры передового колхозника, передового рабочего, работницу, батрачку и беднячку-колхозницу, ликвидирующих свою неграмотность, борющихся с религией.

Группы фигур и маски могут быть размещены на транспорте, но надо приложить усилия, чтобы сделать также легкую маску, могущую быть помещенной на плечах человека, увеличивая его рост и не очень обременяя его. Сила таких масок будет в их количестве. Например, демонстрируют сто головотяпов.

Изо-искусство наших демонстраций уже имеет несколько лет поисков и методических работ. Большая работа с этой стороны проделана декоративным отделением московского Вхутеина. Материал, наиболее удобный для карнавальных фигур — проволочный каркас, марля, папье-маше, текстиль. При чем маски, сделанные из папье-маше по каркасу, легче и удобнее для ношения, чем маски из папье-маше, вылепленные по глине.

Опять-таки надо отметить, что наибольшие результаты получатся, если каждая организация возьмет определенный кусок тем. Например, завод АМО идет с епископом Кентерберийским, «Серп и Молот» бьет по перегибам, головотяпству и бесхозяйственности, красные текстильщики проезжаются на счет налетчиков международного фашизма и т. д.

Кроме того, отметим, что необходимы целые отдельные агит-карнавалы на авто, с сложным и большим замыслом, читаемым от первого до последнего автомобиля, с участием актеров и т. д. Такой карнавал должен идти навстречу демонстрациям и, останавливаясь, давать выступления.

Один вопрос у нас никогда не был затронут во всех наших прошлых демонстрациях, это — оформление самого демонстранта. Этот вопрос своевременно будет поставить именно сейчас, поскольку сейчас вообще ставится вопрос о выработке нового советского костюма.

Конечно, мы уже имеем возможность дать к нашим демонстрациям какой-то костюм, отвечающий задачам демонстрации и организующий массы.

В заключение нужно сказать, что оформление демонстраций надо проводить путем социалистического соревнования группировок-художников. Пусть бригады ОСТ соревнуются с бригадами АХР, кто лучше оформит порученный ему кусок демонстрации? Кроме того, необходимо, чтобы самоучки и изо-кружковцы более вплотную подошли к оформлению демонстраций, искусства, которое легко и весело дается в руки каждому, кто имеет некоторую любовь к нему и одарен воображением.

По линии оформления наших массовых празднеств и демонстраций может и должен произойти стык нашего самодеятельного и профессионального искусства и этого надо добиваться.

А. Кузнецова

Художник и стенгазета

Недавно в Москву приезжала рабочая редколлегия стенной газеты харьковского паровозостроительного завода — «Вагранка».

Эта стенная газеты (не печатная, а «ручная») выходит ежедневно, но никакая другая газета, ни стенная, ни печатная, сравниться с ней не может. Небольшого размера, просто и строго сделанная, она вмещает поразительное количество заметок, не превышающих 5-10 строк. Острый и четкий язык, строжайшая скупость слов, боевые заголовки сочетаются с простой, но выразительной формой. Сложность изгнана из этой газеты. Простота доведена до таких пределов, что даже многим столичным печатным газетам следовало бы в этом смысле поучиться у «Вагранки». Всего ценнее то, что газета эта делается самими рабочими.

Это очень отрадное явление. Но...

Сейчас в связи с ростом печатных газет на предприятиях, на «Красном треугольнике» в Ленинграде, на заводе имени Марти в Николаеве, и на харьковском паровозостроительном заводе выходят даже ежедневные печатные газеты, наблюдается прискорбное снижение внимания со стороны руководящих организаций к стенным газетам. Рост печатных газет нисколько не уменьшил роста «ручных» стенгазет. Параллельно росту печатных газет идет огромный количественный рост стенных. Количественный, но не качественный, как следствие ослабления руководства.

Стенгазеты варятся в собственном соку, растут и вырастают стихийно. Отсюда беспорядочность и неплановость их работы.

Любопытное явление наблюдается на Трехгорной мануфактуре. Там очень много стенных газет (номинально). Каждый цех имеет стенновку. И не только цех. Пожарные, рабочие и служащие столовой, общежитие — все они имеют свои стенгазеты. Но что это за стенгазеты! Не будет преувеличением, если мы скажем, что они не оправдывают своего назначения. Стенгазетчики увлекаются ненужными фокусами. Наиболее характерна в этом отношении стенгазета механического цеха, на оформление которой затрачивается масса времени. В результате стенновка выходит приблизительно раз в два месяца. Какое значение может иметь такая газета, будь она тысячу раз красивей?!.

Немного лучше дело обстоит на заводе «Серп и Молот». Там имеется 14 газет, выходящих более или менее регулярно. Но, если подойти к оценке их, по производственному признаку, вряд ли найдется что-либо утешительное, ибо ничего типичного, свойственного данному предприятию и неотрывного от него, в стенгазетах нет. А между тем, это чрезвычайно важно.

При оформлении стенных газет также не учитывается производственный признак.

Такими вопросами до сих пор как-будто не задавались, а между тем, они должны быть сейчас заострены.

Руководящая газета может применять всевозможные формы верстки и подбора шрифтов, ярусных и комбинированных заголовков и пр. Массовая же газета должна бить на предельную простоту, чтобы в то же время сверстанная полоса не была похожа на вязанку дров. Эта задача отнюдь нелегкая. Большое того, делать маленькую газету гораздо труднее, чем большую.

Нужно достичь предельной простоты в оформлении, одновременно оживляя полосы, заинтересовывая читателя всевозможной выдумкой. А у нас зачастую придерживаются штампов. Взять, например, «ильичевку». В свое время это было не плохо — просто и удобно. Но сейчас — она уже «приелась». А главное, она несколько статична, в то время как наши бурные темпы строительства требуют более динамичной формы для стенгазеты. Стенгазета должна заострять внимание читателя на важнейших вопросах производства. А это вызывает необходимость применять так называемую систему «подборок», т. е. группирования материала по отдельным вопросам. А можно ли этого достичь посредством «ильичевки»? Конечно, нельзя.

У стенгазеты есть большие преимущества перед печатной газетой. В то время как печатная газета, выигрывая, несколько стройностью колонки и шрифтов, все же заключена в определенные сжатые рамки, у стенновки — широкие возможности для творчества и всевозможных изысканий. Этим нужно пользоваться. «Ильичевка» же не дает никаких возможностей организовать мнение читателя вокруг какого-либо важного вопроса. Она может выполнять только информационные функции, а это вовсе не нужно.

Противоположным примером может служить фабрика «Красный октябрь», где по почину харьковцев в карамельно-оберточном цеху организована ежедневная стенновка «Ударница». Вышло уже 67 номеров.

Как делается эта газета? Она на много хуже «Вагранки», но все же интересна своими творческими попытками. В распоряжении «Ударницы» нет ни одного художника. Каждый номер делает новый выпускающий. Делает по-своему, старательно и интересно. Основной кадр стенгазеты составляют, так называемые «усткоры» (устные корреспонденты), приходящие в редколлегию и устно высказывающие все необходимое. Качественный подбор заметок стоит на высоте. Стенгазета почти не занимается мелочами и зачастую ставит большие и интересные производственные вопросы, подвергающиеся всестороннему обсуждению.

«Ударница» широко и удачно использует иллюстрированные и юмористические журналы, при случае несколько видоизменяя и подрисовывая вырезки.

Преобладает одноколонная верстка.

Интересно используется и печатная газета «Наша правда». Разрезается и наклеивается на бумагу, а затем делаются «ручные» примечания со вклейкой карикатуры, рисунка, снимка и т. д., которых по техническим причинам нельзя поместить в печатной газете.

Там же проделан интересный опыт обслуживания стенгазетами семейных вечеров. На одном из таких вечеров был вывешен большой лист бумаги с заголовком и передовой. Рядом посадили машинистку и дежурного члена редколлегии, которые по ходу вечера принимали и обрабатывали заметки о самом же вечере. «Технику» довели до пределов. Еще не окончился вечер, а стенгазета была уже заполнена и в ней красовался только что сделанный и отпечатанный снимок клубной постановки. Само собой разумеется, этот чрезвычайно интересный опыт имел огромнейший успех.



Стенгазета ф-ки им. Бабаева

Кем же обслуживаются фабричные и заводские стенгазеты в смысле их оформления? Помогают ли им в какой-либо степени художники? Увы! Почти все фабрично-заводские стенгазеты такой помощи не имеют. Самообслуживаются! Кружки изо помогают слабо по причине своей маломощности. Художников нет. Редколлегии используют комсомольский и беспартийный актив, подчас, независимо от их пригодности. От этого, естественно, страдает оформление. Кадры художкоров малочисленны, работают без твердого руководства, не имея достаточно ясного представления о том, что, собственно, нужно стенгазете.

На фабрике «Красный октябрь» нам прямо заявили:

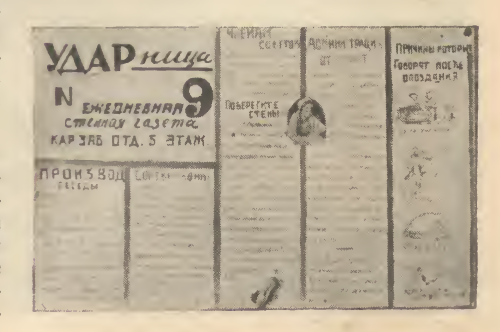
«Нет людей, бьемся, выбиваемся из сил, хоть бы какого-нибудь художника достать, а то ведь все сами делаем».

Это заявление весьма знаменательно. Видимо, художники не хотят иметь дела со стенгазетами. А между тем, участие художника в стенгазете сейчас, как никогда, требуется.

Вопрос этот следует организационно проработать с тем, чтобы он получил реальное разрешение. Во всяком случае, «пришествие» в стенгазету художника не должно носить случайного характера. Элементы подвижничества должны быть исключены.

Творческая инициатива масс бьется над разрешением способов оформления своих стенгазет. Художник должен притти на помощь и направить эту инициативу в правильное художественное русло.

Вал. Лосев



Стенгазета ф-ки им. Бабаева



Мосторг Рисунок для вышивания

Оформление быта

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ НЕ РАСКАЧАЛИСЬ

Дело с художественным оформлением нового советского быта обстоит из рук вон плохо.

Производственные организации не раскачались, Главискусство и художественные группировки не имеют абсолютно никакой связи и не оказывают никакого влияния на производство.

Роль художника в коренной реконструкции нашего быта на практике сведена к нулю.

Если не считать начинаний Художественного совета при Всесоюзном текстильном синдикате, то можно уверенно сказать, что в этой области у нас не сделано ничего.

Напрасно вы будете ходить по нашим магазинам, отыскивая новую советскую мебель, новый советский костюм, новую посуду и т. д., — ничего этого на рынке нет.

Заведующие производственными организациями откровенно заявляют: «нами ничего не сделано», больше этого, они жалуются на свою беспомощность что-нибудь сделать в ближайшем будущем.

Производственникам не ясны поставленные перед ними задачи.

«Мы не знаем, что такое советский костюм», — заявил в беседе с нашим сотрудником заведующий опытно-техническим отделением 1-й фабрики Москвошвея тов. Фурман.

По созданию макетов нового советского костюма заняты закройщики-специалисты — люди без специального художественного образования. Художников в Москвошвее нет.

Художник иногда приглашается Москвошвеем для зарисовки уже созданного закройщиком макета.

На вопрос: как работают закройщики, получают ли они указания, учитываются ли ими потребительские вкусы, тов. Фурман ответил: «закройщик предоставлен собственной изобретательности, указания ему никто не дает — к его услугам заграничные журналы, где он берет отправную точку».

Изучение вкуса потребителя в Москвошвее до сих пор поставлено не было.

Немудрено, что при наличии такой постановки производства рынок наш избалован так называемым «парижским шиком» и если заграницей, откуда мы берем фасоны, в костюме чувствуется некий изысканный стиль, приятный утонченному буржуа, то у нас он, упрощаясь, превращается в безысходную аляповатость, граничащую с пошлостью...

Не лучше обстоит дело с новой мебелью. Тов. Каржин, заместитель директора Мосдрева, рассказывает, что до сих пор Мосдревом не выпускалась на рынок мебель, которую можно было бы даже с большой натяжкой назвать мебелью советской.

Правда, у нас были попытки, но они ни к чему не привели. Мы пробовали привлечь к работе «больших художников» художников с именем. Но их проекты новой советской мебели пришлось бросить в корзину.

Новизна, предлагаемая ими, выразилась в нанесениях на мебель незначительных резных украшений — звезд, серпа и молота и т. д. Назначение мебели ими в расчет не принималось. С другой стороны, создавались заумные «архи-левые» конструкции, не имеющие под собой ни экономической, ни потребительской базы. Приглашенные художники, окончившие Вхутеин, также пока не внесли ничего нового, их подготовка оказалась недостаточной. Сейчас их пришлось направить на фабрику для детального ознакомления с производством мебели. Самостоятельно они будут работать только спустя 8 месяцев.

Что же касается советской посуды, то и здесь, к сожалению, приходится наблюдать ту же безотрадность.

Ответ продавца любого посудного магазина на вашу просьбу показать чашку или тарелку с советским рисунком всегда почти будет отрицательным. До сих пор в посудном рисунке воспроизводится, главным образом, растительный орнамент. По старинке даются сценки из жизни китайских богачей, показывается испанская любовь с неизменной гитарой, так часто воспеваемая в мещанских романсах.

Имеются разговоры о том, что главками керамической промышленности поднимался и поднимается вопрос о создании новой посуды с советским рисунком — это, конечно, хорошо, но, к сожалению, разговоры пока остаются новыми разговорами, а посуда оформляется по-старому, рассчитанная на персон (важных особ), о чем говорят ярлычки на витринах посудного магазина в Гуме.

Наши торговые организации не уясняют себе значения лозунга, брошенного Лениным, «Учитесь торговать», в частности — лозунг не уяснен Мосторгом; постановку работы некоторых его отделений трудно отличить от постановки частника, который руководствуется одним только принципом — «подешевле купить, подороже продать». Что продать, — для частника, а также и для Мосторга безразлично, лишь бы, продав, заработать.

Ведь как-то неловко все-таки получается, что в напряженнейший момент культурной революции центральный магазин Мосторга на Петровке является рассадником мещанских вкусов. Зайдите в отделение, где продаются модные журналы и рисунки для рукоделия.

На прилавках — два толстых альбома. Пастушки и наяды, русалки, паяцы, страшный таинственный Мефистофель, цветы: розы, васильки, голые женщины, принявшие особую позу, смотрят на вас. Все это будет вышито или нарисовано



ГУМ Витрина магазина



ГУМ — Витрина магазина

любящей рукоделие женщиной, на подушечках (думках), на настенных ковриках — буфетных дорожках, — все это будет оказывать особое влияние на психику человека.

С одной стороны, мы боремся с мещанством, наша печать все время бьет по этой язве быта.

С другой, — наши художники, а вслед за ними и Мосторг, сознательно или бессознательно, тянут потребителя в этот мещанский лабиринт.

Пора бы вопросом о художественном оформлении заняться, как следует.

Надо привлечь к обсуждению широкую общественность и в первую очередь этим вопросом следует заняться Главискусству и художественным группировкам н'союза. И не ограничиваться только писанием деклараций, а практически начать работать.

Перед производственным искусством стоит четкая ударная задача — вытеснить из быта пошлую мещанскую антихудожественную продукцию.

В. С.

Искусство в помощь экспорту

Картина, украшающая стены музеев и особняков, не имеет той массы зрителей, какую имеет плакат. Повсюду, на перекрестках улиц, на площадях он кричит, зовет, на момент задерживая спешащего на работу гражданина, мелькает в глазах едущего в трамвае, автомобиле и т. д. Он смел, резок, даже груб, — говорит в один прием, пробуждает необходимые чувства человека и цепляется за его память. В коротком ударе вся его сила. Плакат не должен всем нравиться, но он должен быть всеми замечен.

Силу плаката поняли и учли торговые фирмы капиталистических стран, которые, умело пользуясь этим орудием массового внушения, завоевывая себе покупателя, борясь с конкурентом и желая сбыть только свой товар, рекламируют свой товар через плакат в наиболее выгодном для него художественном изображении.

Рекламное дело заграницей достигло высокой степени совершенства. Там существуют об'единения художников-плакатистов, издаются роскошные журналы, дающие богатый теоретический и иллюстрационный материал этой отрасли искусства, а также технические указания в области методов воспроизведения цветного плаката и шрифтов.

У нас нет еще кадров художников специалистов по торговой рекламе, нет хорошей бумаги и красок и мы не в состоянии тратить на рекламу крупные средства. Тем не менее, для того, чтобы наш товар внедрить в страны Запада, необходимо и нам поставить рекламное дело на должную высоту.

В первую очередь нужно использовать плакат, но плакат составляет лишь часть участка рекламной кампании. Для рекламы очень важным является упаковка и внешнее оформление товаров.

Но мы и здесь невероятно отстали. И на этот участок рекламы нам надо обратить самое сугубое внимание, так как в капиталистических странах наиболее сильный упор делается именно в эту сторону рекламы. Дрянные конфекты, мыло, консервы, экспортируемые Францией и Англией в свои колонии, упаковываются настолько изящно, что производят впечатление доброкачественных товаров.

Художественное и наиболее оригинальное оформление наших экспортных товаров должно стать сейчас нашей боевой задачей.

Не нужно забывать при том, что рекламируя наши товары заграницей плакатом, об'явлением, этикеткой, упаковкой и оформлением, мы в то же время будем преследовать не только цели усиления нашего экспорта, но и задачи культурно-художественной пропаганды. Наша культура и наше искусство всем своим нутром отличается от культуры и искусства Запада, базируясь на новой жизни народов СССР. Мотивы народного искусства, местный колорит, а главное, понимание задач советской культуры дадут художнику неиссякаемый источник новых мотивов и комбинаций, гарантирующих его произведение от подражания заграничным образцам.

Нашими товарами, нашей рекламой мы должны пропагандировать в капиталистических странах наши культурные достижения, избегая, однако, явной агитации, которая могла бы принести нам вред, срывая наш экспорт.

Реклама капиталистических стран Англии, Франции, Германии и Америки носит международный характер, как международной является страсть наживы у капиталистов, воюющих за рынки сбыта. Внутреннего различия между рекламой разных капиталистических стран почти нет.

Наша реклама должна быть иной. Многогранный плакат, об'явление, внешнее оформление и упаковка товара — все это равноправные элементы рекламы и вряд-ли без одного из них реклама будет полнокровной. Упаковка и оформление одного и того же товара, допустим, должно варьироваться в зависимости от класса и возраста потребителя. Кроме того, наш художник должен учесть, где находятся рынки сбыта товара или продукта. Для стран холодного севера должна быть одна форма упаковки, для стран палящих лучей солнца — другая. Только изучая этнографические, исторические, культурные и бытовые условия наших рынков сбыта, мы сможем выполнить эту ответственную задачу. В то же время в нашей рекламе должна проскальзывать одна общая черта, об'единяющая всю нашу рекламу, которая бы подчеркивала особенности нашего производства, нашего роста и нашей культуры от производства и культуры капиталистических стран.

С. У.

Оформление жилищ

В рабочих квартирах до сих пор еще пребывают на стенах олеографии, рекламы зубной пасты и т. п. Напр., стена в комнате рабочего Ф. (бывшая дворницкая): Ленин в центре, рядом открытка нежной парочки, внизу веночек из цветов, плакат от папирос и прескверная олеография с шишкинских медведей. Другая квартира рабочего в новом доме коммуны. На стене «Аста» с распущенными волосами, бумажные цветы на комоде, вазочки с обнаженными женщинами. Неблагополучно даже в новом показательном доме коммуны «нутро» квартиры оставляет желать лучшего. Нет примусов, нет клопов (это огромное достижение); рабочие оставили это последнее за стенами дома, но почему-то на чистые, прекрасно окрашенные, спокойные, светлые стены нового дома перешли «головки», дешевенькие «цветочки» и даже... иконы (последнее заставляет нас призадуматься).

В детучреждениях, где работу возглавляют опытные педагоги, врачи-педологи, вопрос оформления, момент изобразительный невероятно неблагополучен.

В яслях дома коммуны на стенах (как материал для изучения ребенком образов внешнего мира), висят бездарнейший пейзаж с Сухаревки, копии с картин худшего натуралистического толка.

Вопрос окраски помещения, цвета, одежды часто совершенно не обдуман. Напр., в районных яслях грудные ребята в темных коричневых платьицах, в грязно серых одеяльцах.

В этом смысле в яслях 1-го дома коммуны вопрос разрешен удачно. Стены светлые, бледных цветов (но не белые). Одежда — голубые халаты на персонале, на детях розовые, голубые, светло-серые.

Как положительное, хочется отметить в яслях № 13 опыт окрашивания старого белья в яркие цвета и соединение из них костюмов для детской драматизации. Стоит только подумать над вопросом оформления и весь вид комнаты, а в связи с этим и самочувствие обитателя будет другое.

Об этом в первую очередь должен подумать художник.

Поскольку он наметил на своем знамени искусство в массы, он не имеет права отвернуться от запросов современности. Художник должен быть вместе с рабочим в первых рядах творческой и общественно-политической работ — то ли это работа на заводе, то ли в колхозе, то ли в производственном искусстве.

Иначе сейчас работа не мыслится.

Л. Э.



Чимабуэ. — Мадонна (деталь)
Элементы идеалистического стиля



Донателло. — Св. Георгий. Реалистический стиль (XV в.)

Проблемы реализма

Отрывок из брошюры «Проблемы реализма»

....«Я почувствовал, как во мне просыпается страсть к великому.

(«Дневник»)

Делакруа

Для великого романтика Делакруа — этого мастера периода начала расслоения прежде единой буржуазии (1799—1814 гг.) — стиль заключался только «в оригинальном выражении качеств, свойственных каждому мастеру» [1]. Для марксистского искусствоведения совершенно непререкаемо, что стиль, как выражение определенной общественной формации, является результатом господствующего способа производства.

На всем протяжении культурного развития человечества, во всей истории развития живописи и скульптуры мы видим два друг друга сменяющих отношения к действительности, которые Ферворн определяет, как два стиля, обусловленные экономической и социальной организацией общественных массивов, — это идеопластический стиль (символико-идеалистический) и физиопластический (реалистический) стиль. В основе первого лежит чувство страха, почтения — основные истоки религиозности; в основе второго — безрелигиозные чувства любознательности и любопытства.

Крайне характерно, что как в искусстве Греции, начиная с пятого века (Скопас, Лизип), так и в итальянском искусстве 15 в. (художники треченто, Джотто, Фра Анджелико) наблюдается поворот от идеалистического стиля к реализму (Л-Гиберти, Вероккио, Антонио Полайоло и другие представители кватроченто). Как в греческом, так и в итальянском искусстве эти изменения были обусловлены экономикой, переходом от земледельческой к торгово-капиталистической культуре.

Определение реализма, как специфически безрелигиозного стиля, как выражения в сфере искусства, метода наблюдения, изучения, описания дает нам возможность вскрыть и дальнейшее соотношение в единой концепции реализма таких обозначений, как натурализм и импрессионизм, представляющих известные разновидности реализма и выражающих определенные социальные экономические категории. Здесь первостепенную важность приобретает правильное определение понятия иллюзионизма в изобразительном искусстве и отношения этого понятия к натурализму, что не является, безусловно, совпадающими понятиями.

Автор так называемой «теории иллюзионизма и дополнения» в буржуазной эстетике Конрад Ланге (1855—1912 гг.) утверждал, что «эстетическое удовольствие, доставляемое искусством, не зависит от его формы, ни от его содержания, а от силы и живости иллюзии, которые художник создает своим произведением». А это недалеко от теории другого буржуазного искусствоведа Липпса [2] — теории «вчувствования», представляющей разновидность идеалистической философии.

Таким образом иллюзионизм, говоря словами Гаузенштейна, «представляет безнадежно нехудожественную эстетику и совершенство этого иллюзионизма становится тут совершенством не стиля, а иллюзии» и «всякая подобная эстетика станет, наконец, эстетикой паноптикума» [3].

Отрицательным в натурализме является то, что он из фазы накопления документального материала, плодотворное значение которого всегда играло не малую роль во всяком большом искусстве, превращался в самоцель, в отрицание необходимости социального истолкования художником накопленного им материала, в пассивное собирание этих материалов без понимания их будущего творческого применения и выбора для определенных творческих целей. Только в этом смысле можно и должно говорить об отрицательной пассивности натурализма.

А вообще же, как в свое время писал Меринг, «современный натурализм существует, как факт, и его нужно исторически исследовать, хотя бы вы и не знали, что делать с ним» [4].

В анатомических зарисовках Леонардо Антонио Полайоло, гипсовых слепках Вероккио и других мастеров Ренессанса точность и документальность были средством к изучению природы, но они никогда не превращались в самоцель. Там же, где натурализм превращался в самоцель, как в позднем барокко, или в голландском искусстве периода упадка, там оно всегда обозначало начало творческого и социального худосочия, дегенерации, и социально-экономического упадка.

В этом смысле иллюзионизм есть по сути дела выродившийся натурализм, своего рода уродливая гипертрофия натурализма. Тем самым он выпадает из рамок изобразительных искусств и становится вне пространственных искусств [5].

Натурализм в искусстве Греции 5 в., в период кватроченто — итальянского ренессанса с его расцветом математики, механики, физики, инженерии, наконец, во время расцвета голландского искусства 17 в., выражал в некотором отношении утверждающие себя начала торгово-капиталистической культуры. А импрессионизм — эта другая разновидность реализма в искусстве второй половины 19 в. — имеет несколько другие социально-экономические корни, вернее, другие фазы существования промышленного капитализма, и является специфически чувственным, гедонистическим восприятием действительности, мира, уже завоеванного буржуазией. Уже из одно-

---

[1] См. П. Манту. Revue Française. 1 окт. 1864 г.

[2] Л. Зевельчинская «Опыт марксистского анализа истории эстетики». М. 1928 г., стр. 241.

[3] Гаузенштейн. «Искусство и общество», стр. 33.

[4] Меринг. «Заметки по эстетике» (искусство, литература в марксистском освещении. Ч. I, стр. 457).

[5] Учебно-вспомогательное значение иллюзионизма — неоспоримо, но это скорее область педагогики.

го этого видно, что нельзя допускать механического смешения таких понятий, как натурализм и импрессионизм.

Чисто живописное начало, пронизывающее импрессионизм, его «животность», голая физиологичность его цветовых восприятий заставляет понять другое важное явление — корни пассивности, присущие импрессионизму. Линейное начало в пластическом искусстве, прямо противоположное эмоциональности импрессионизма, содержит в себе активное действенное устремление. Это особенно ярко вскрывается на сопоставлении творчества венецианских и флорентийских художников в итальянском ренессансе, на примере Давида и Делакруа в конце 18 и начала 19 в., которые выражали различные устремления буржуазии, борющейся и побеждающей.

В своей «Социологии искусства» Фриче дает исчерпывающую формулировку этого воззрения, утверждая, что «художник восходящего, борющегося производственного класса — рационалист — передает свои ощущения от мира помощью линий, художник господствующего производственно-пассивного, гедонистически настроенного класса воспроизводит мир эмоционально посредством красок».

Совершенно не вскрыто соотношение реализма к романтизму не только в смысле их социального содержимого, но даже и в отношении чисто формального анализма изобразительных средств, употребляемых романтизмом в живописи.

Романтизм с его срывами в культ гения, в идеализацию средневековья являлся выражением перехода от старой дворянской буржуазной культуры к культуре промышленной буржуазии, с явным выпячиванием мелко-буржуазных фрондирующих, по выражению Плеханова, прослоек. Основные различия романтизма и реализма лежали не столько в формальном языке, сколько в том толковании самой тематики и сюжетики художественных произведений романтизма, которые выражали чаяния, надежды и желания фрондирующей мелкой буржуазии. В романтизме реализм, как бы терял свою уравновешенность и об'ективность наблюдения, изучения природы, приобретая пламенную и жгучую целеустремленность периода «бури и натиска».

II

Когда Курбэ, отвергнутый в 1858 году жюри всемирной выставки в Париже, устроил собственную выставку рядом в деревянном бараке и надпись на этом бараке кричала всему Парижу «Реализм», то не случаен был этот лозунг, как знамя нового направления.

Между Курбэ-реалистом-художником и между Курбэ-коммунаром органическая связь, хотя на первый взгляд как-будто имеется противоречие между идеями Курбэ-коммунара и его живописью, стремящейся реальным языком передать действительность.

В каталоге своей выставки Курбэ просто, не вдаваясь в дебри эстетики, определял реализм следующими словами: «реализм состоит в изображении предметов видимых и осязаемых. Живопись — чисто физический язык, и идеи отвлеченные, невидимые, и несуществующие не подлежат ее ведению». В том реализме, который проповедовал Курбэ, основным было его безрелигиозность и социальная насыщенность.

Совершенно правильно также утверждение Фриче, что укрепление буржуазного мировоззрения, утверждение буржуазных отношений в середине 19 века привело и в России в 60-х годах к замене идеалистического стиля реалистическим в русском искусстве.

Какую роль может сыграть реализм, как безрелигиозный стиль и определенные разновидности его при формировании будущего стиля пролетарского искусства? И каковы те основные элементы реализма, как творческого метода, которые можно применить в период переживаемого нами построения социалистического общества?

Совершенно неоспоримо, что так называемое левое искусство в предвоенный и предреволюционный период выражало острокризисные фазы промышленного капитализма. Первые годы Октябрьской революции, когда пролетариат из «об'екта» стал полноценным «суб'ектом» истории, владычество так называемых левых течений в изобразительном искусстве отнюдь не может быть об'яснено особым пристрастием рабочего класса к идеологическим абстракциям левого искусства, а об'ясняется, с одной стороны, соответствием разрушительных тенденций левого искусства разрушительным фазам революции, а с другой стороны, тем элементарным обстоятельством, что творческая энергия рабочего класса целиком уходила на вооруженную защиту революции.

Период ликвидации гражданской войны, начало восстановительного периода ставит в культурной области перед пролетариатом гигантскую проблему создания пролетарской культуры, которая в неперекаемом ленинском истолковании четко формулирует и властно требует: «нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знание, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем. А эта наука, техника, искусство в руках специалистов, в их головах».

Если к этому добавить столь же четкие ленинские формулировки о критическом усвоении капиталистической культуры, о выполнении искусством основной функции об'единения чувств, мысли, воли масс, активного поднимания их на базе «понятого искусства массами», то мы имеем в нашем распоряжении дорогоценные и категорические ленинские критерии, которые могут быть сформулированы буквально в нескольких словах: 1) критическое усвоение культурного наследия; 2) понятность и массовость искусства. Это не узкие запутанные искусствоведческие лабиринты, а широкий путь создания подлинных основ большого стиля, стиля пролетарского искусства.

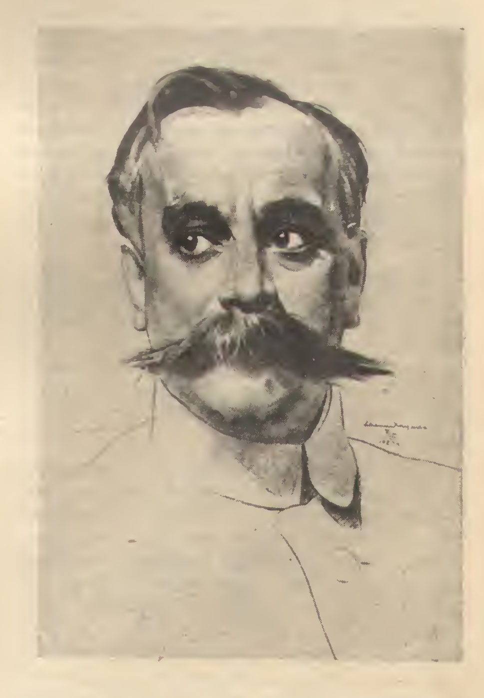
Какими же живыми человеческими кадрами располагала революция на этом культурном участке, именуемом изофронтом?

Прежде всего теми кадрами, которые остались от дооктябрьского периода. С одной стороны, в своей наиболее прогрессивной части, это были кадры попутчиков, принявших Октябрьскую революцию и стремившихся честно служить рабочему классу (в подавляющем большинстве это были выходцы из мелкобуржуазной среды). С другой стороны, это были или политически-реакционные и социально-чуждые или даже враждебные пролетариату элементы, то, что позднее обозначилось как понятие «правого попутчика». Отчетливой границы между этими двумя категориями не было. Все время в этих двух формациях был сложный и непрерывный процесс классовой диференциации, отслаивания, как в сторону наибольшего приближения к рабочему классу, так и в сторону наибольшего отдаления от него.

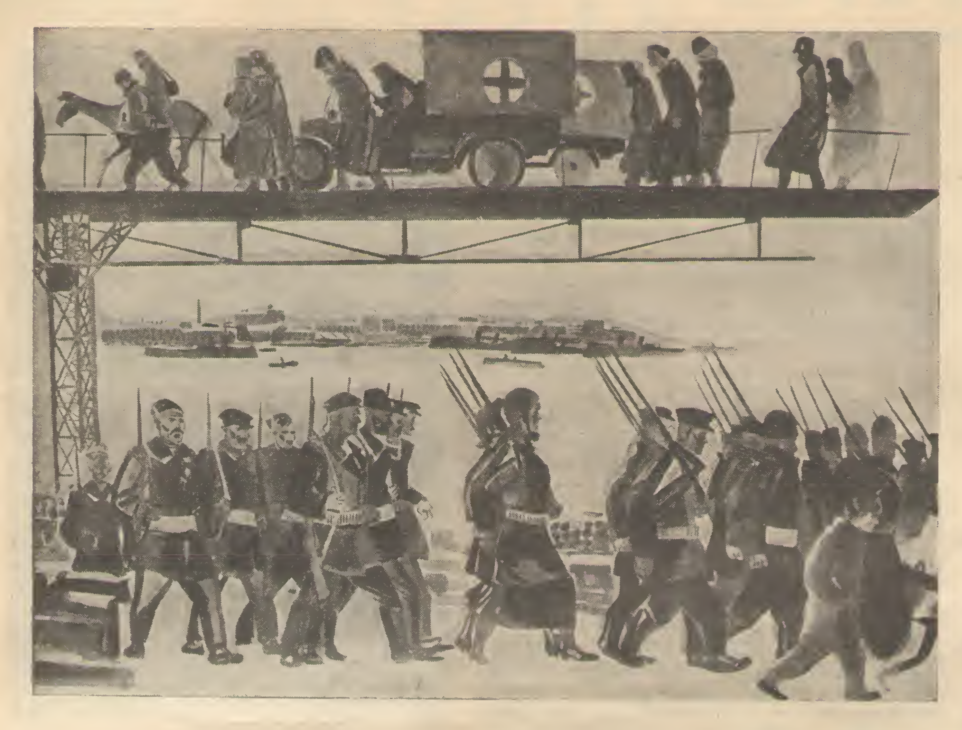
Художественная школа, находившаяся за все годы революции в состоянии же-



Рафаель. — Эскиз сидящей фигуры Гелиодор (Пример натуралистического восприятия)



Кацман, Е. — С. С. Каменев (портрет) (попытка выражения героики)



«Оборона Петрограда» Дейнека (элементы героического реализма)

стоких переформирований, была в руках, главным образом, левых и отчасти правых попутчиков, которые были представителями постимпрессионизма, т. е. того стиля, который Маца определяет, как стиль «формально-суммирующего интеллектуализма», с теми естественными поправками, которые придавала им вся обстановка дореволюционного и пореволюционного искусства.

В их распоряжении после Октября оказался в хаотическом и спутанном состоянии весь этот сложный сплав различных формальных поисков и стилей, начиная от натурализма и кончая крайним беспредметничеством и конструктивизмом. Под их воздействием и оказались молодые, в своем большинстве, пролетарские кадры, которые с фронтов гражданской войны попали к началу восстановительного периода на фронт учебы в художественные вузы с тем, чтобы в будущем притти к проблеме критического преодоления чуждых воздействий их учителей.

Утверждение через АХР к 1922—27 гг. социально-устремленного реализма явилось органическим следствием восстановительного периода революции с его энергией и страстью к знанию, учебе, к овладению высотами познания, к овладению оставшимся от буржуазии культурным наследием.

Этому мог соответствовать только реализм. Вернее, те различные фазы его, которые, начиная с протокольного иллюзионизма, находящегося вне изо-искусства, натурализма и кончая импрессионизмом, еще некритически начинали оживать после левых абстракций в станковой картине.

Первые опыты реализма, как АХР'а, так и вне его были еще грубы, примитивны, несовершенны, идя по линии поверхностной сюжетики и иллюстративности. Перекличка с передвижничеством этой фазы не случайна. В этом было и социальное соответствие, а потому и формальное сродство, но самый факт проникновения в массы, ставка на массы, даже простой и эпигонствующей, но идейно-направленной формы имел неисчислимые и благотворные для изо-искусства последствия.

Изо-искусство из затхлых камерных тупиков прорвалось в массы и, эмоционально заряжая массы, было впоследствии массами творчески оплодотворено. То, что этому реализму естественно стремились придать героическое истолкование, легко об'яснимо потребностью как-то запечатлеть героику революции. Не случайно в первой ахровской декларации 1922 г. видное место занимает задача художественной документации — этой первой и неизбежной фазы натурализма, как основной разновидности реализма.

Формулировка этих потребностей, данных одним из создателей АХР, художником Кацманом в виде термина и стиля «героического реализма», была при всей своей общей правильности формально еще ничего не об'ясняющей и ничего еще не раскрывающей. Здесь было нечто сродни потребности выражения «страсти к великому», свойственной эпохе, как некогда у романтика Делакруа. В термине «героический реализм» были, пожалуй, какие-то отзвуки революционной романтики.

III

Первые же годы ахровского художественного бытия показали, что этот термин только некая опознавательная веха, некий опознавательный знак, который еще надлежит раскрывать и художественно истолковать. Таким образом термин этот был дан в ахровском движении не как уже формально-определившийся, а как такой, над которым нужно «потрудиться» и «своим горбом» раскрыть и применить его.

Отдельные черты, элементы его (материальность, лаконизм, патетика), намеки на формальное выражение его кое у кого проскальзывали и раньше, как в АХР, так и вне АХР (Никонов, Кацман, Ряжский, Соколов-Скаля, Дейнека и др.) но к 1927 году понятие реализма стало установившимся, само собой разумеющимся не только у АХР, но и у ОСТ, ОМХ и других об'единений.

Вот почему в поисках героики реалистического языка художникам-попутчикам приходилось преодолевать и усваивать, как отдельные этапы, бытовизм, психологизм, не удовлетворяясь окончательно ни одним из них, хотя многие так и застряли в фазах, как бытового, так и психологического реализма.

В общем же более или менее полного раскрытия стиля героического реализма мы до сих пор еще не имели.

Параллельно этому шел процесс вызревания молодых пролетарских кадров в художественных вузах, несмотря на все недостатки их художественного воспитания и специфического влияния на них их учителей с их пропагандой идеалистического стиля в искусстве.

Тот факт, что в художественных вузах шла подготовка молодых кадров в области пространственных искусств не только по линии станковой картины, но и по линии производственных искусств для предстоящего комплексного оформления, для предстоящей художественной реконструкции быта сответственно новым и гигантским задачам генеральной реконструкции, индустриализации и коллективизации страны, наложил особый отпечаток прежде всего на монументалистов.

Стало ясным, что проблема создания нового реализма в заостренной синтетической трактовке не может быть решена в рамках чистого и узкого самодовлеющего станковизма средствами и силами одного станковиста-индивидуалиста. На очередь встала проблема коллектива-творца, выполнителя. На этом пути много препятствий, зачастую трагических трудностей, но победный исход предрешен.

Одно из главнейших препятствий — это склонность к излишней конкретизации образа у одних (старшего поколения попутчиков) и отвлечение, зачастую с идеалистическими срывами в толковании образа, отсутствие индивидуализации его у других (пролетарского ядра).

На путях преодоления крайностей, как излишней конкретизации с ее чрезмерным детализированием, так и чрезмерно отвлеченного абстрактного толкования образа лежит возможность творческого стыка и прихода к зрелой и гармонической завершенности формы и содержания — этих главнейших сторон и черт грядущих ренессансов.

Для капитализма было типичным диференциация пространственных искусств, гипертрофия живописного станковизма, замкнутого в комнате и музее. Множатся признаки того, что в социалистическом обществе новые архитектурные ансамбли в будущих социалистических городах будут включать в себе монументальные росписи, новые формы использования станкового начала.

Будет ли этим задачам сотоветствовать реализм, как творческий метод?

Фриче утверждает, что «реализм натуралистический и импрессионистический сменился в 20 в. реализмом, для которого трудно подыскать соответствующее определение — его можно назвать услов-

но «индустриально-техническим» или «динамическим», или, если угодно, «конструктивистическим». Эта новая разновидность реализма, характерная для 20 в. (хотя зачатки ее можно найти уже и в литературе 19 в.), вырастает из следующих трех моментов, характерных для психоидеологии общественного человека эпохи промышленно-финансово-технической культуры: 1) из растущего чувства точности и достоверности, 2) из динамического жизнеощущения, 3) из торжества машинной техники над ремесленной, в итоге чего возникла новая эстетическая атмосфера, новый эстетический принцип целесообразности, простоты, экономии»[1].

А все это позволяет нам утверждать, что как средство и оружие познания, реализм будет стилем будущего, стилем, в котором найдут свое синтетическое завершение монументальность, художественный лаконизм, что будущий стиль будет стилем монументального реализма, носящего в своем основании героическое начало.

Виктор Перельман

[1] «Проблемы искусствоведения». Фриче. Стр. 267.

Ударничество и проблема коллективного творчества

Бригадническое движение, эта пышущая огнем революции лава творческого воодушевления рабочего класса, из стен заводов и фабрик вылилась наружу. Об'яв всю страну, наполненную грохотом великой стройки, она прорвалась в советские и кооперативные учреждения, в учебные заведения и докатилась, наконец, до мастерской художника, этой тихой обители, где многие чаяли переждать валящий с ног ураган.

(Цитата из ком. манифеста).

АХР оказался отзывчивее прочих художественных группировок. Он оформил 10 «ударных бригад» и прикрепил их по крупнейшим фабрично-заводским предприятиям Москвы, для постоянной общественно-художественной и творческой работы. Что это? — недоуменно спросит скептически настроенный человек, — попугайство? Мартышкина гримаса? А ретроспективист, мечтательный взор которого тоскливо блуждает, в минувшем все это, чего доброго, уподобит желанию шута заслужить одобрительную улыбку скучающего господина. На самом деле — ни то, ни другое, ни третье. Отмеченное мероприятие АХР надо рассматривать как совершенно закономерное явление в ее эволюционном развитии, как необходимое звено, долженствующее соединить его прошлое с будущим.

Прошлое АХР — в теме, идейном или «героическом» — по выражению прежних вождей Ассоциации — «реализме». Для формалистов всех мастей, которые суб'ективно или об'ективно обслуживали (и обслуживают) вкусовые запросы буржуазных элементов Советского Союза с ориентировкой на Запад, тема была и есть чем-то вроде огородного пугала. Своей корявостью это слово шокировало утонченный слух эстетов, оно звучало для них бранью, непристойным ругательством. И рыцари абсолютного формального качества, гурманы живописи подняли ужасающий гвалт: они кричали о профанации искусства и гибели художественной культуры. Эти вопли, впрочем, раздаются и по сей день, но раздаются в гораздо меньшей дозе, ибо сам формализм уже дышит на ладан. Его дни сочтены в такой же мере, насколько очевидна для нас историческая обреченность последышей того класса, который неофициально являлся социальным заказчиком и потребителем этого рода произведений искусства.

Критика, в изобилии направлявшаяся по ахровскому адресу, кроме физиологического злобствования и вороха кляуз, ничего не давала, потому что велась под флагом **апологии высокого формального мастерства**, как такового, т. е. второстепенной категории в искусстве. Сюжетика (не тема) хитро обходилась молчанием. А это-та сторона тематического искусства нашего времени, в том числе продукции АХР, и является его Ахиллесовой пятой.

АХР амнистировал тему, — в этом ее заслуга перед пролетарским искусством. Но пусть не тешат себя ласковой надеждой ахровцы, будто, возродив тему, они уже создали пролетарское искусство.

Поклявшись перед всем миром «**правдиво отражать**» в своем творчестве героическую борьбу рабочего класса СССР за торжество коммунизма, они не подозревали, должно быть, что протокольная, порой стенографическая документация революционных событий отнюдь еще не решает вопроса о пролетарском искусстве. Подавляющее большинство ахровцев в своем обывательском простодушии задачи художника понимал чрезвычайно просто: дать фотографически-точную, литературно-дословную, фабульно-доскональную копию «революционной действительности», так чтобы иметь право удостоверить картину надписью «с подлинным верно». И за всем этим писарским усердием идейная квинт-эссенция переживаемой эпохи оставалась совершенно нераскрытой.

Натурализм оправдывают обычно указанием на обязательность для художника умения правильно нарисовать руку, нос, ухо и т. д. Безотносительно это верно. Однако, тренировать глаз до механической точности цейсовского об'ектива, простите,—нам кажется излишним фанатизмом.

Специфичность искусства состоит в том, что оно подходит к явлению внешнего мира **тенденциозно**, пренебрегая одним, предпочитая другое. Через эту тенденциозность художник как творческая личность и **выявляет свое отношение** к человеку и вещам. Другими словами, искусство **изображает**, а не **отражает**, оно отправляется от **образа**, а не от **факта**. Не имея образа, ахровцы спотыкались и на фактах.

Вот конь тов. Ворошилова, Подумать, какая революционность!.. Да, и почему наконец, это конь т. Ворошилова, а не барона Врангеля? Не художники управляют фактами, а факты диктаторствовали над ними, благодаря чему с ахровских выставок зритель уходил оглушенный датами, именами, ультра-революционными названиями картин, уходил с тяжелой и во то же время пустой головой и холодным сердцем. Марксистское учение об искусстве гласит, что оно должно воздействовать прежде всего **эмоционально**. Искусство АХР этой эмоциональной зарядки не дает. Декларированная его «правдивость» по существу сводилась к внешней правдивости, к «литературщине» в том смысле, что о революционности произведения говорило лишь название темы, обозначение в каталоге.

Но если на фоне повального эстетства художников в предшествующий период революции искусство ахровской марки в какой-то мере еще играло прогрессивную роль, то сейчас, в момент решительной ломки базиса и надстроек, на данной стадии классовой борьбы в городе и деревне оно становится тормозящим, реакционным. Оно органически неспособно взять на себя организующие функции масс и, следовательно, не может явиться тем оружием, которое нужно пролетариату для ускорения победы над своим классовым врагом. Прежде чем стать ратником за социализм (да еще идеологический!) воюющей армии пролетариев, художник должен впитать в себя, почувствовать и понять идейный мир рабочего.

Это не требует особых доказательств. «Кто не ел пудинга,—говорил некогда Энгельс, — тот не может судить о его вкусе». И художники, которые не прониклись, скажем, идеей колхозного движения, дали не то чтобы аполитичные вещи на эту тему, а прямо-таки вредные политически. Чем птичьи «колхозы» Радимова, Садкова отличаются от «Утра помещика» — Степанова? Разве тем, что в них отсутствует упитанная, в просторный шлафрок одетая фигура барина. Лирический пейзажик с множеством курочек и петушков вряд ли может стимулировать об'единению в колхоз крестьян-собственников, часть которых еще продолжает цепко держаться за хвост своей (пусть плохонькой, но своей) коровенки.

Значит, надо пойти на завод, на фабрику, в колхоз и не «кочующим цыганом», не галопирующим туристом, а с твердым намерением надолго, может, навсегда поселиться там. Пропитаться копотью, потом и **радостью** свободного труда, слиться с коллективом, проникнуться его интересами и верой в коммунизм.

Вот, собственно, та почва, на которой созданы упомянутые выше 10 ударных бригад АХР (сюда не включены бригады ОМАХР и шефские коллективы АХР).

Разумеется, даже художники, искренне желающие стать активными помощниками рабочего класса, искренне ищущие выхода из тупика, не сознают достаточно значения бригад и своей роли на предприятии. Некоторым цех представляется натурным классом, где он спокойно может зарисовывать «настоящих» рабочих или смаковать многообразие цветовых и графических сочетаний мертвых станков, труб, под'емных кранов, тележек, ковшей и т. п. С неохотой соглашается участвовать в оформлении стенгаза либо доски по соцсоревнованию.

Это законно. Привычная колея удобней, ее жаль.

Первые итоги работы уже подтверждают жизненность бригад и полезность

художника на предприятии, хотя бы в таком деле, как борьба за выполнение промфинплана (напр., завод Динамо).

Что касается результатов творческого порядка, то о них говорить еще рано. По аналогии с ударными бригадами рабочих можно, однако, судить о том психологическом и идейном перевороте, который непременно произойдет в художниках. Конечно, не так быстро (скоро только сказка сказывается) и не у всех художников, а лишь у части, бескорыстно тяготеющей к пролетариату.

Как бы то ни было, постоянное живое общение с массами, трудовые взаимоотношения (таковы условия работы бригады) друг с другом, несомненно внесет соответствующее изменение в мироощущение и миропонимание бригадников. Они лучше станут понимать друг друга и в жизненных установках и в области формальных убеждений. А главное, они вынуждены коллективно творить.

В этом отношении чрезвычайно знаменательным является факт самостийной организации в АХР еще двух творческих бригад (около 45 человек), которые поставили перед собой задачу совместных поисков в области создания более действенных форм искусства, само собою разумеется, на основе актуальной для данного времени тематики.

Творчески эти поиски покуда претворяются разрозненно.

Художник работает вещь тематически никак не связанную с работой своего товарища. Есть все основания полагать, что следующим шагом явится единство, коллективность в этом направлении, когда группа художников задумает и выполнит серию произведений, связанных между собою общностью содержания. И такой эмоционально-идейный удар, конечно, будет в миллион раз убедительней, нежели впечатление от нынешних выставок с тысячами полотен и скульптур.

Идеалистами в области искусства и творчества наша теория будет воспринята как чистейшая утопия. Что ж, пусть каждый по своему сходит с ума. Нам все-таки кажется, что разговоры о коллективной мастерской и коллективном творчестве не химера. Заставляет глубоко призадуматься над тем фактом, что разговоры возникли именно теперь, в момент бурного колхозного строительства, ударных бригад и социалистического соревнования. Мы безусловно стоим уже на пороге того мира, где не будет художника-индивидуалиста, богемы, а только коллективы изо-работников, коллективные специалисты пролетарской идеологии, и коллективизм этот из области труда должен перейти в зону быта.

Было бы величайшей наивностью, непростительной глупостью думать о «мирном врастании» наличных изо-кадров в социализм. Ударные бригады художников — только благоприятная возможность подготовки к предстоящим общественно-политическим экзаменам. Начавшийся процесс глубокой классовой диференциации сил на изо-фронте отфильтрует много шлака, отбросит враждебные и чуждые пролетариату элементы. Но и оставшаяся на стороне рабочего класса часть художников не будет играть руководящей роли. Ее возьмет на себя в первую голову сам пролетариат, выделив из своей среды необходимое количество людей, идейных вождей и практических исполнителей своей животворящей воли.

Т. Гапоненко

Против культа французов

Редакция журнала «Искусство в массы» сделала ошибку, поместив статью т. Ромова «Современная французская живопись» в сопровождении такого расплывчатого примечания, как «редакция не во всех случаях разделяет характеристики и формулировки автора». Необходимо было четко определить, в чем расхождение, потому что статья заключает неверные установки по самым основным линиям.

Начать хотя бы с оценки экспрессионизма, как явления локального, германского, не представляющего собой художественной школы.

«Заостренный психологизм и демонический пессимизм,—говорит т. Ромов, — достигались не живописными, а литературными средствами через анекдот и сюжетное построение».

Достаточно посмотреть на работы Фогелера, Феликсмюлера, Гросса и любого другого экспрессиониста, чтобы убедиться в том, насколько экспрессионизм является именно художественной школой, т. е. школой, обладающей определенным единством между содержанием и комплексом формальных приемов. Еще менее верно определение экспрессионизма, как локального течения. Экспрессионизм — характернейшее направление послевоенной Европы. В Германии он нашел наиболее яркое выражение, как в стране побежденной, где упадочные настроения среди мелко-буржуазной интеллигенции, в силу чрезвычайно тяжелых экономических условий, сказались особенно сильно. Отмахиваться от экспрессионизма тем более невозможно, что именно в последние годы он захватывает определенные области и у нас. Целые отряды нашего художественного молодняка, охваченные настроением усталости, являются по своему творческому лицу экспрессионистами (графическая молодежь «4 искусств», определенная часть РОСТ, ОСТ ОХО). Даже последняя выставка командированных в индустриальные центры подтверждает печальную живучесть экспрессионизма (хотя бы работы Тышлера, Козлова). Эта чрезвычайно опасная для здорового развития нашего пролетарского искусства тенденция заслуживает самого внимательного и настороженного к себе отношения. Пренебрежительное игнорирование ее — большая ошибка.

Еще значительнее та неверная установка, которая берется в отношении французского искусства. Если «надо покончить с пошлым высокомерием тех художников, которые весь опыт художественных достижений Европы подводят под весьма вульгарные и ничего не говорящие формулы гнилого фокстротирующего искусства или джазбандного формализма», то не мешает ли также покончить с почтительным стоянием на задних лапках перед «мудростью» Сезанна, о которой без кавычек говорит тов. Ромов и с глубокомыслнными тентенциями относительно общепризнанности «формально-технических богатств» этого искусства.

Надо сказать, что «пошлым высокомерием» по отношению к новейшему западному искусству заражены не только те художники, на которых нападает автор статьи, но и такие теоретики марксизма, как Плеханов и Меринг. Более того, все высказывания деятелей марксизма, которые соприкасались с вопросами искусства последнего периода, носят резко отрицательный, а отнюдь не хвалебный характер (напр., Роза Люксембург). К великому сожалению, Ленин не сталкивался с этим вопросом сколько-нибудь вплотную. Но всякий раз, когда ему приходилось, даже мимоходом, касаться, позднейшего искусства, всегда оценка этих течений была отрицательная (разговор во Вхутеине, беседа с Кларой Цеткин и др.). То, что Плеханов считал буржуазное искусство неудержимо дегенерирующим, широко известно. Остановлюсь поэтому на мнении Меринга по этому вопросу: «Каждый революционный класс отличается оптимизмом, — говорит он, — современное искусство, наоборот, отличается глубоким пессимизмом. Оно.... является рефлексом неудержимого упадка, нашедшего в нем верное отражение». (Подчеркнуто мною. Ф. Р.).

Охарактеризовав современное ему западное искусство, как «рефлекс неудержимого упадка» (какое пошлое высокомерие с точки зрения т. Ромова. Ф. Р.), Меринг отнюдь не останавливается на констатировании факта, отнюдь не склонен оправдывать его упадочность или тем более находить ее ценной для пролетариата. Наоборот.

«Мы не можем считать верным заявлением, — продолжает он, — что современное искусство живет в период упадка и потому может изображать только упадок. Период упадка, в котором мы живем, есть в то же время период возрождения; как бы честно и правдиво современное искусство ни изображало развалины, оно становится нечестным и неискренним, если не замечает той новой жизни, которая возникает на развалинах старого». Подчеркнуто мной. Ф. Р.). Разве не кажутся эти слова непосредственно сказанными про искусство западных кумиров — Утрильо, Фламинка, Модильяни и им подобным, — которое «изображает развалины» и «не замечает той новой жизни, которая возникает на развалинах старой».

«Как может восторгаться пролетариат искусством, — суммирует Меринг, — которое тенденциозно ничего не хочет знать о том, что составляет его самую важную и самобытную жизнь... Пролетариат не может и никогда не будет восторгаться искусством, которое находится в резком противоречии со всем его мышлением и чувствами, со всем тем, что для него ценнее всего в жизни». (Курсив мой. Ф. Р.).

Вот, какой ответ дает Меринг на вопросы взаимодействия с нисходящей линией развития буржуазного искусства.

Перейдем к следующему моменту. Так ли уже действительно велики «формально-технические богатства» буржуазного западного искусства и так ли уж «достижения французской живописной культуры» «общепризнаны», как полагает не только т. Ромов, но и «Комсомольская Правда» в своем ответе на открытое письмо АХР. Кем они общепризнаны? Буржуазной критикой? Но ее заключения для нас необязательны. Представление о какой-то особенно высокой формальной культуре современного западного искусства настоятельно требует ревизии. Это заблуждение, оставшееся нам в наследство от формалистского искусствознания и критики. Но, если даже допустить, что она чрезвычайно высока, можно ли говорить о высокой формальной культуре «вообще», без той или иной целеустремленности? Это глубоко ошибочная идеалистическая точка зрения. Каждая формальная культура, в том числе и формалистская, целеустремленная культура, целеустремленная для выражения своего классового комплекса мыслей и чувств. И если даже стать на точку зрения, что формальная культура современного Запада в живописи чрезвычайно высока, — что на мой взгляд совершенно неверно — и тогда нельзя сделать вывода, что она для нас полезна. Она не отвечает ни одной из основных, формальных задач, встающих перед пролетарским искусством. Она не знает социально-значимой тематики, а следовательно, и ряда формальных проблем, неразрывно связанных с темой. Укажу на несколько таких проблем: 1) композиция массовой сцены, 2) социально-психологическая характеристика персонажей, 3) характеристика данной коллизии посредством выразительности фигур, жестов и мимики. Разве это не формальные задачи? И разве в этом отношении французская живопись не стоит чрезвычайно низко? Наконец, разве перед нашей живописью не стоит задача найти язык пламенный и заражающий, но понятный широчайшим массам, т. е. язык диаметрально противоположный тому, которым говорит западная живопись?

Обычно сторонники западного искусства пытаются подвести под свое увлечение марксистскую базу, утверждая, что в живописи последнего периода капитализма диалектически заложены начала пролетарского искусства. Если этот вопрос сложен в отношении таких искусств, как литература или кино, в которых действительно давление массового потребителя не может проходить бесследно даже для буржуазного художника, то в отношении живописи такая постановка вопроса не выдерживает никакой критики. Современная буржуазная французская живопись не только характернейший пример искусства с выхолощенным социальным содержанием, но и характерный пример искусства, оторванного от сколько-нибудь широких потребительских слоев. В этом отношении она резко отличается и от буржуазной литературы и от кино. Она недоступна по цене, даже мелкобуржуазному потребителю. Она представляет собой валютную ценность, коллекционируемую крупными буржуа. Ведь у нас достаточно хорошо известно, насколько закрепощен западный художник тем маршаном, который, сбывая его продукцию, и приобретает право диктовать ему все, начиная от сюжета, кончая желательной ему манерой письма.

Ведь именно это положение западной живописи дало повод нашим искусствоведам приходить к заключениям относительно органической буржуазности живописи и неизбежности ее отмирания. Лишенная живительного доступа свежего воздуха, она, действительно, находится на Западе в состоянии агонии. Не будем же подменивать ломающийся юношеский голос пролетарского искусства предсмертным лепетом и бредом искусства буржуазного.

Наконец, необходимо вскрыть ту ошибку, которая совершается при об'единении понятия «формально-технические» свойства. Понятие формы в такой же мере относится к идеологии, как и содержание, и так же, как и содержание, должно быть отделено от техники. Если мы поставим вопрос так, что «технические богатства буржуазной Европы чрезвычайно для нас важны и должны быть максимально использованы», это будет совершенно правильно. Но что это будет обозначать? Это будет обозначать в отношении архитектуры, например, применение железобетона и других новейших строительных материалов, а также ряда усовершенствований, повышающих бытовые удобства помещения. В отношении производственных искусств это будет обозначать использование технологического и производственного опыта, например, более совершенных химически красителей, лучшей обработки волокон, наиболее усовершенствованных способов массового размножения разных видов продукции и т. д., но вовсе не самый архитектурный строй здания, не те формы и рисунки, которые будут даваться художником, и которые будут распространяться среди массового потребителя.

Когда т. Ромов говорит относительно использования «формально-технических» богатств, французской живописи, он имеет в виду, конечно, не использование лучше приготовленных масляных красок или более совершенные способы прогрунтовки холста. Он говорит, конечно, о комплексе формальных приемов западной живописи, т. е. о моменте не техники, а идеологии. Именно АХР пора давно покончить с идеалистическим представлением, что на каркас чуждой формы, порожденной искусством полярной для нас общественной среды, можно натянуть покров советского содержания. Расхлябанная импрессионистская форма, так же, как абстрактная кубистическая, как и болезненно пессимистическая, экспрессионистская — все они равно не подходят и опасны для пролетарского искусства. (Это не значит, конечно, что АХР должен вернуться к натурализму). Стать на точку зрения т. Ромова и считать, что «бояться идеологии буржуазной Европы сейчас смешно», потому что с буржуазной идеологией мы покончили раз и навсегда, при всем желании невозможно, именно сейчас, в период обострения классовой борьбы, легкомысленное «шапками закидаем», до чрезвычайности неуместно.

На статью т. Ромова необходимо было ответить, потому что тема ее затрагивает один из кардинальных вопросов: проблему культурного наследия. Слишком много художественного молодняка, в том числе и комсомольского пролетарского, искалечено культом французов и это калечение продолжается и до сих пор. Разве не как результат этого калечения следует расценивать выставку ударников Вхутеина. Разве не бредят наши горячие головы после французской выставки новыми французскими «вождями», о которых они еще год назад не имели ни малейшего представления. Поэтому-то и не к лицу АХР то благодушно-путанное отношение к этому важному вопросу, какое он проявил, снабдив статью т. Ромова своим неопределенным примечанием. Читатель так и остался в недоумении, какой же точки зрения придерживается журнал, и каждый решал этот ребус в желательном для него смысле.

Ф. Рогинская

От редакции. Не считая дискуссию по данному вопросу законченной, редакция пока воздерживается от высказывания своего взгляда.

По выставкам и музеям

Новый этап социалистического строительства и художественные музеи

Классово-враждебные нам и в лучшем случае классово-далекие элементы, составляющие музейные кадры, отсиживались от Октябрьской Революции в музеях, как в траншеях. В силу недостаточного внимания, уделенного рабочим классом музейному строительству, пассивность, аполитичность, скрытый саботаж характеризуют музеи на протяжении гораздо более значительного периода, чем другие учреждения на идеологическом фронте. Ныне, в период решающего перелома в темпах социалистического строительства этому должен быть положен конец. Музеи должны быть освобождены от людей, оказавшихся неспособными итти в ногу с созидающим социализм рабочим классом, а тем более от вольно или невольно пытающихся нам сопротивляться. Пора освободиться от гипноза незаменимости старых музейных специалистов и смело влить в музеи живую струю нашего научного и художественного молодняка и рабочих с предприятий.

Однако, 12 лет советского строительства не прошли бесследно и в музейном деле. Известная классовая диференциация произошла среди старых музейных кадров, и часть из них доказала, что она хочет и может работать на службе пролетариату. С другой стороны, среди работников, вошедших в музеи при советской власти, часть оказалась не менее нам чуждой, чем те, которых в музеях застал 1917 год. И среди тех и среди других враждебные классовые влияния проявляются во все более замаскированных формах, нередко под прикрытием крайне революционной, зачастую даже и марксистской фразеологии.

Сильнее всего давление классово-чуждых нам сил сосредоточилось на музеях художественных, музеях изобразительных искусств. Почему? Потому что при советской власти изобразительные искусства — и чем дальше, тем сильнее — становятся в руках коммунистической партии могучим орудием эмоционального воздействия на массы в нужном нам направлении, а это приводит классового врага в бешенство.

Картина, изображающая отдельные моменты классовой борьбы, пройденные этапы общественного развития, современные проблемы социалистического строительства, наши недочеты и достижения, — такая картина пропагандистское воздействие газетно-журнальной публицистики дополняет эмоциональной зарядкой. Она агитирует.

Если на каждую картину смотрит 300 тысяч человек, успевающие в год пройти, например, через одну Третьяковскую галлерею, то при условии выпуска дешевых репродукций — открыток и т. п. (а это уже делается по цене 4-5 коп. за красочную открытку) поле воспитательного и агитационного действия картин неизмеримо увеличивается, охватывая десятки миллионов человек.

Станковая картина далеко не отошла в историю, как это стараются уверить нас ученые специалисты, об'ективно отражающие чаяния классового врага, Картина уступает первенство кино, но немногим отстает от него по своей политической роли и по размаху воздействия на массы.

В отличие от кино, точками воздействия на массы, имеющего десятки тысяч стационарных и передвижных экранов по всей стране, живопись сосредоточивается почти исключительно в музеях. Это понятно: контрольный (первый) экземпляр фильмы таков же точно, как и сотни последующих копий; миллионы же репродукций с картины немногим, в современных условиях полиграфического производства, отличаются от оригинала. Каждая картина, внедряясь своими репродукциями в миллионные толщи, входя в быт, должна храниться где-то еще в подлиннике, оказывая тут наиболее сильное действие. Таким местом является музей.

Допустить распыление сокровищ живописи в подлинниках по провинции, по клубам, избам-читальням и т. д., конечно нельзя: выдающееся произведение — уникально, сделать его достоянием только одной деревни, одного коллектива, одного города нельзя. Его надо держать там, где оно будет наиболее доступно для наибольшего числа рабочих и крестьян, для каждого, кто этого пожелает, т. е. в крупнейших центрах в специальных учреждениях, могущих для удобства пользования живописью концентрировать ее крупными массивами.

Обязательным дополнением этой схемы для изобразительных искусств является максимальное развертывание репродукционной деятельности, повышение художественного качества репродукции, устройство по провинции и особенно в деревне стационарных и передвижных выставок репродукций с их продажей тут же, заполнение клубов, изб-читален, школ, детских домов, вокзалов и т. п. мест скопления масс — целыми сериями высококачественных репродукций, широчайшее распространение репродукций в портативной форме открыток тематически подобранными сериями и т. д. и т. п.

Таким образом, художественный музей продолжает оставаться для живописи и скульптуры основным пунктом непосредственного потребления этих видов искусства массами, местом непосредственного эмоционального восприятия. Если бы мы строили музей по принципу кино, то, естественно, что при наличии тысяч кинотеатров задачи непосредственного эмоционального воздействия кино на массы от такого музея отпали бы, на музее лежала бы задача лишь дать историю, географию, экономику и технологию кино.

В условиях обострения классовой борьбы, когда искусство (хотят этого отдельные работники в области иксусства или не хотят) превращается в могущественный политический фактор, в орудие революционной или, наоборот, контрреволюционной агитации и пропаганды, когда классовый враг в условиях диктатуры пролетариата лишен возможности открыто вести при помощи искусства контрреволюционную работу в массах, он делает ставку на то, чтобы помешать, по крайней мере, революционно-политическому действию искусства на массы. Отсюда на сцену со стороны скрытых агентов классового врага появляются все и всяческие методы саботажа и сопротивления использованию искусства партией для работы в массах. Появляются всевозможные теории и теорийки в оправдание и прикрытие такого саботажа, начиная от трескотни насчет подчинения художественных музеев задачам изученческого подхода к искусству, «вскрытия его классовых корней», изжития эстетского подхода к нему и т. п., вплоть до явного «отрицания» станковой картины под ужасно революционной фразеологией и прикрытием борьбы за якобы новые, несуществующие пока формы искусства.

Что такое этот поход против станковой картины?

Это об'ективно — поход против живописи, начинающей служить целям рабочего класса. Те люди, которые ничего не имели против живописи дворянских гостиных и будуаров, теперь, в условиях социалистического строительства, когда станковая картина помогает пробуждению и росту классового самосознания широчайших масс, коммунистическому воздействию на них, теперь вдруг начинают брезгливо отворачиваться от нее и «отрицать». Это, дескать продукт товарно-денежного хозяйства, порождение буржуазного периода, которое и должно отмереть вместе с низвержением буржуазии.

Вы смотрите, как хитер классовый враг, торопящийся похоронить искусство, как только оно оборачивается против него! Как он, подобно Яворским, под защитной маской революционности, клянясь на каждом перекрестке Лениным и Марксом, вредительствует на практике, таща за собой в дебри теоретических споров потерявших классовую бдительность наших людей, иногда коммунистов.

Что такое этот поход «против эстетства»? Казалось бы, это поход против аполитичности искусства. На деле совсем наоборот. Это об'ективно поход против эмоционально-действенного искусства, как только оно оборачивается против тех классов, которым оно тысячелетиями служило, поход против эстетики пролетариата, против политической эстетики, против доходчивого и понятного целеустремленного тематического искусства. Поход под флагом «приоритета задач марксистского изучения над задачами простого развлекательства». Как все это звучит солидно и убедительно!

А на деле это есть возня, имеющая об'ективно единственной целью превратить художественные музеи из мест непосредственного эмоционального восприятия, из привлекательных для сотен тысяч рабочих и крестьян тематически содержательных картинных галлерей в места академического изучения искусствознания, построенные, быть может, и действительно помарксистски.

Марксистская диалектика учит, что и Марксом классовый враг может воспользоваться для удара против нас. Если, например, в момент вооруженного восстания отнять у революционеров винтовки (хотя бы самого вульгарного буржуазного образца) и взамен дать по три тома «Капитала» К. Маркса, это едва ли будет на пользу для торжества идей марксизма.

Точно так же и в искусстве после завоевания пролетариатом власти. Против буржуазной эстетики, против упадочнических предреволюционных вкусов буржуазии, против буржуазно-формалистического изощренчества и извращенчества необходима борьба не на живот, а на смерть, без всяких колебаний, без всякой пощады. Но борьба не путем превращения основных мест потребления искусства в сухие историко-научные учреждения академического типа, не путем превращения всего искусства в средство одного лишь изучения, а путем противопоставления политически насыщенной эстетики пролетариата, понятного, яркого, красочного, общественно-содержательного искусства вырождающемуся искусству буржуазии.

Мы живем в период, когда задачи непосредственной переделки старого мира стоят над задачами его изучения. Если бы вопрос стоял «или — или», на данном этапе надо было бы отказаться от углубления теоретического искусствознания и ограничиться использованием самого искусства, как орудием борьбы, для переделки индивидуалистической психики крестьянина и новых кадров рабочих.

Но так вопрос не стоит. Никто не мешает искусствоведам углублять марксистское искусствоведение. Художественный музей — не академическое учреждение. Для каждой научной работы перестраивать все музеи все равно нельзя, искусствоведы и не нуждаются в этом: историю искусства можно писать независимо от того, как построены учреждения, где искусство служит массам.

Поэтому художественный музей (и художественные экспонаты в музее смешанного типа), в отличие от всех остальных видов музеев, может и должен рассматриваться исключительно, как учреждение массовое, как место потребления искусства.

Здесь искусство — не самоцель, не средство изучения его собственной истории, техники и т. д., а эстетическое средство уяснения массами пройденного пути и перспектив дальнейшей борьбы, орудие коммунистического воздействия на массы, политической зарядки их в повседневной классовой борьбе и в строительстве социализма. Под этим углом должны строиться советские и художественные музеи, под этим углом должна быть произведена их проверка, под этим углом зрения проводится ныне НК РКИ обследование художественных музеев.

Писарев

Выставка политических вегетарианцев.

(О 2-ой выставке «Путь живописи»).

У нас все мирно... Пафоса современного нет... Нас интересует только формальная сторона».

Так говорят участники выставки «Путь живописи» и таково устремление этого об'единения.

Все их работы настолько далеки от жизни, настолько «мирненькие», что попав на выставку, чувствуешь себя как в усыпальнице.

Советская действительность совершенно не затронута.

Дань времени на выставке отдается единичными работами: «Демонстрацией» и «Пионерами» Александровой, портретами Сашенкова, «Пионерами» Пестель и «Головой красноармейца» П. Бабичева.

Но это — «уникумы»...

Портреты девочек с бантиками, бабушек, этюды обнаженных женщин, цветы, наконец, пейзажи, пейзажи и пейзажи.

«Нас интересует больше формальная сторона»...

Но, что за дело новому зрителю до их экспериментирования!...

Влюбленные в «динамичную выразительность» торчащих концов бантика, «путь-живописцы» никогда не переведут своего творчества на социальные рельсы, если они будут итти по этому сомнительному «пути», упорное выписывание атрибутов мещанской эстетики никогда не раскроет перед «Путем живописи» действительного пути овладения сложными— в идеологическом и формальном отношении темами.

Да и есть ли на выставке показатели формальных достижений — лабораторных, например, изысканий в области композиции, формы, цвета? Где мастерство, которое дало бы группе некоторые права гражданства, хотя бы даже с формальной стороны?

Не в пейзажах ли Коротеева, плоских, безатмосферных и безнадежно-унылых,— в этих жалких плодах подражания то Утрильо, то Левитану? Не в микроскопических ли уточках, козочках, коровках Губина, вяло и рыхло нарисованных? Не в «балерине» ли Пестель, где автор не справился с решением пространственной задачи? Не в «Пионерах» ли Александровой — композиции, лишенной ритма, цвета и композиции? Не в безграмотном ли, наконец, и мертвом рисунке Жегина «В комнате», и его «Пейзаже», упорно смахивающем на подмалевок?

Конечно, нет! И по очень простой причине: форма не может быть отделена от содержания...

Слабость их выразительных средств об'ясняется не только тем, что они недостаточно профессионально-грамотны и талантливы, но, главным образом, тем, что они совершенно оторваны от современной жизни.

Поставленные суровостью классовой борьбы, они недовольно попискивают, замыкаются в кучу из 9 человек и живут борьбишкой художественных группировок. И как награда за это — посещаемость их выставки курьезно-мала: на выставку забредают отобедавшие рядом в столовой работники ЦЕКУБУ, сами участники выставки и 2-3 девицы из студии ХОНО.

А. Кириако

ХРОНИКА

Художественная жизнь СССР

МОСКВА

Срок представления рисунков на второй открытый конкурс Иваново-Вознесенского текстильного треста переносится на 1 мая 1930 г.

✸ Председателем Совета по делам искусства и художественной литературы назначен член коллегии Наркомпроса тов. Феликс Кон.

✸ Ленинградским Облисполкомом об'явлен конкурс на составление проекта жилищной коммуны на 2 000 чел.

✸ 21 марта исполнилась годовщина со дня смерти члена Центрального совета АХР художника Степана Михайловича Карпова.

БИБЛИОТЕКА ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Художественным издательским акц. о-вом АХР выпускается серия брошюр по изо-искусству, рассчитанная на массового читателя.

Библиотека освещает вопросы социологии искусства (включая сюда живопись, скульптуру, архитектуру и производственные искусства), классовую борьбу на изофронте, политику в области музейного строительства, работу художника в журнале, книге, театре, по оформлению рабочих жилищ, состояния социалистических городов, вопросы самодеятельного искусства.

Об'ем библиотечки около 30 печ. листов.

ЛЕНИНГРАД

Ленинградский филиал АХР постановил принять художественное шефство над крупнейшим клубом ленинградских металлистов «Василеостровский металлист».

Клуб обслуживает около 15 тысяч рабочих.

РЯЗАНЬ.

Рязанским филиалом АХР и ОХС совместно проведена выставка картин, посвященная 12-й годовщине Красной армии и 11-й годовщине Рязанской военной пехотной школы.

✸ В селе Туме при непосредственном участии Рязанского филиала проведена 3-я выставка работ местных кустарей.

На выставке участвовали, главным образом, женщины, давшие много интересных работ по шитью, вышивке и мережке.

ТУЛА.

Филиалы АХР и ОМАХР готовятся к весенней выставке, которую предполагается открыть 1 мая.

ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСК

Состоялось широкое совещание членов Художественного совета ВТС и местного филиала АХР, посвященное текстильному рисунку. После доклада члена АХР Рогинской решено усилить раз'яснение среди старых рисовальщиков задач советского текстиля, организовать переподготовку рисовальщиков, наиболее способных посылать в вузы и техникумы. Местному отделению АХР поручено организовать по фабрикам актив членов секции изо и рисовальщиков и через них повести работу по выявлению запросов широких рабочих масс в отношении текстильного рисунка и его тематики.

СМОЛЕНСК

Проведена выставка картин местного филиала АХР.

КОСТРОМА

Проведена четвертая выставка картин филиала АХР.

ПЕНЗА

Пензенский филиал АХР и ОМАХР опубликовал обращение к художникам-самоучкам, изо-кружкам, фотографам и членам АХР и ОМАХР об организации выставки «Искусство в массы». Будут отделы: 1) Пятилетка и молодежь в социалистическом соревновании. 2) Одиннадцатилетие КИМ.

ТАМБОВ

Тамбовским филиалом АХР создается об'единение художников-самоучек.

КРАСНОДАР

В художественном музее открыты выставки рисунка и лубка.

НИКОЛАЕВ (Украина)

Во Дворце труда проведена выставка картин, организованная АХЧУ.

Среди участников большая группа рабочих художников, впервые пробующая свои силы на поприще изобразительного искусства. Выставлено свыше двухсот картин.

ТИФЛИС

Проведена выставка общества грузинских художников. Значительное число новых тем на выставке признак того, что художники не стоят в стороне от Октября. «Электростанция», «Парижская Коммуна», «Джорджиашвили перед повешением», «Пекарня», «Даешь индустрию», «Красная кавалерия», «На страже Октября», портреты вождей революции и общественных деятелей. Все работы сделаны по свободному выбору художников, заказных тем нет.

АЛМА-АТА

В Ташкенте, по инициативе группы молодых художников, изучающих Восток, образовано об-во «Мастера нового Востока», ставящее своей задачей отражение нового послереволюционного Востока.

САМАРКАНД

Проведена выставка художника Татевасояна, три работы посвящены современности: «МЮД», «КОММУНА», «КРАСНЫЙ ОБОЗ».

Советское искусство за рубежом

В лондонском издательстве «ФЛЕРОН» вышел из печати «Ежегодник ксилографии» на 1930 г.

Советской деревянной гравюре уделено значительное место. Среди 20 гравюр художников разных стран имеются четыре советских места. Представлены: А. И. Кравченко (Вид Нью-Йорка), окончившему в прошлом году Вхутеин, А. Соловейчику (Французы в Одессе) и работающему теперь в Киеве А. И. Усачеву (Автопортрет) равно безвременно скончавшемуся ленинградскому граверу Н. Л. Бримеру (Иллюстрация к Сорочинской ярмарке» Гоголя).

✸ В январском выпуске парижского графического журнала Аре Метье График» помещена статья французского критика Андре Бекле о творчестве В. В. Лебедева, преимущественно, как иллюстратора детских книг.

✸ Выходящий в Праге немецкий ежемесячник «Славише Рундшау» в январском выпуске даст обстоятельный обзор изданий по искусству, вышедших в 1929 году в пределах Союза ССР.

Художественная жизнь на Западе

ФРАНЦИЯ

Первая из серии выставок, подготовляемых государственными музеями Парижа по случаю столетней годовщины романтизма во французской литературе и искусстве, открылась в «Национальной библиотеке». Выставка ограничилась подбором редких и знаменательных для эпохи изданий, рукописей, автографов и медалей, а также развернула картину романтической книжной иллюстрации и художественного переплета, отразившихся, как известно, в русском книжном искусстве второй четверти прошлого столетия. Весной в той же «Национальной библиотеке» устраивается персональная выставка Делакруа, как самого выдающегося представителя романтизма в пластическом искусстве.

✸ Открывшаяся в январе в Париже 41-ая выставка «Независимых» заключает в себе около четырех с половиной тысяч экспонатов.

ГЕРМАНИЯ

В Берлине галлерея Пауля Кассирер устроила выставку под вывеской «Столетие французского рисунка», на которой многими местами представлены были Энгр, Делакруа, Домье, Милле, Манэ, Гийс, Дега, Гоген, Ван Гог и Сезанн. Подобная выставка рисунков, литографий и офортов имела место в Мюнхене, в графическом кабинете Неймана, под названием «От Энгра до Пикассо».

✸ В Дюссельдорфе устроена выставка «Немецкая и французская живопись 19 века», где появился целый ряд мало известных полотен выдающихся французских мастеров прошлого столетия.

Немецкий искусствовед проф. Вильгельм Гаузенштейн, выпустил сборник мелких статей под заглавием «Внутри и снаружи», который самим автором определяется как «дневник о пейзажах и городах, людях и животных».

✸ Немецкая пресса отметила шестидесятилетие известного историка искусства и культуры Эдуарда Фукс. Фукс обладает замечательным собранием произведений Домье и посвятил гениальному художнику обстоятельную монографию.

ШВЕЙЦАРИЯ

В одном из швейцарских издательств в скором времени выйдет из печати посмертный роман Феликса Валлотона.

ГОЛЛАНДИЯ

✸ В нынешнем году исполнится сорок лет со дня смерти Винцента Ван Гога, и эту траурную дату «Городской музей» в Амстердаме решил отметить устройством большой выставки его произведений. Выставка состоится в сентябре.

Музейно-политический совет в Третьяковке

Государственная Третьяковская галлерея организовала музейно-политический совет.

Основная работа музейно-политического совета в дальнейшем будет заключаться в обсуждении производственного плана галлереи, рассмотрении форм и методов обслуживания организованного и неорганизованного зрителя, обсуждении программ, тезисов, а также методическо-идеологических установок, путеводителей, монографий, предполагаемых к изданию на фабриках и заводах, пропаганды и агитации музейной работы среди населения и т. д.

Неотложная задача, которая была поставлена перед музейно-политическим советом, и явилась началом работ этого Совета, — это разрешение наиболее трудного и ответственного вопроса о новых приобретениях. Первые три заседания муз.-политического совета — 21/II, 3 и 10/III были посвящены обсуждению вопроса о приобретениях и просмотру представленных к приобретению работ (живопись, скульптура, гравюра, рисунок). Галлереей была организована специальная выставка, предназначенная для общественного просмотра произведений, предложенных к приобретению. Для выяснения общественного мнения всем посетителям выставки раздавались специально выработанные опросные листы.

Основная установка текущих приобретений — заполнить значительный пробел галлереи произведениями социальной тематики за годы революции.

Незначительными отклонениями от основной задачи, поставленной перед галлерей, были покупки, пополняющие пробелы основной коллекции галлереи от 18 в. до революционной эпохи, а также работы современных мастеров, качественно высокие, отразившие в своем творчестве наиболее яркие, формальные искания.

Западно-Сибирский Краевой музей.

По 1930 год работа Западно-Сибирского Краевого музея проходила под знаком консерватизма.

В музее царствовал принцип «исследовательского института» и наибольшего захвата «всяких материальных ценностей».

А самое основное, — развитие и рост нашей социалистической стройки, классовая борьба совершенно не были отражены музеем. Отдел революции «существовал по необходимости», в самом паршивом помещении.

Ныне музей отмежевался от ложно поставленных задач и перестраивает всю работу.

Основным отделом Музея будет отдел общественно-экономический, отражающий как историю развития хозяйства Зап. Сибири, так и идущего хозяйственного роста и динамику всей экономической жизни соц. стройки. Все остальные отделы: географический, этнографический, археологический, геологически-минералогический, энтомологический, общественно-политический, антирелигиозный, метеорологический, астрономический, ботанический, зоологический, историко-революционный, художественная галлерея и библиотека будут как вспомогательные научные базы.

Художественная галлерея, развивая свою работу, оказывает помощь всем отделам, дополняя характеристику экспонатов. Сама художественная галлерея перестраивает так же, как и все отделы, свою работу. До сего времени картины и скульптура были размещены по эпохам, отражая соответственно школу той или иной эпохи.

Сейчас галлерея перестраивается по принципу развития капитализма и классовой борьбы, с подразделением когда, при каких условиях развивалось искусство и кому оно служило.

Все картины религиозного содержания уже перенесены в ныне организованный антирелигиозный отдел.

Так как галлерея имеет ничтожное количество картин сибирского значения, то развитие этой части сейчас оживляется; этому способствует Омский филиал АХР, организуя вокруг этой работы сибирских художников.

При музее Омский филиал АХР организовал студии для ознакомления масс с процессом работы художника. Художники АХР участвуют в оформлении проводимых музеем кампаний, привлекая самоучек.

Работа по реорганизации предстоит большая, но с привлечением широкой общественности и научных сил работа должна быть проделанной в самый короткий срок.

Итак повернем музей на 13-14 году совласти лицом к массам, строящим социализм.

Зав. худож. галлерей Я. Я. Авотин

Издатель — АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

Техническая редакция — Г. И. РОСЛОВА

О ЧИСТКЕ И САМООЧИЩЕНИИ АХРОВСКИХ РЯДОВ

(Постановление Ц. Совета АХР от 29 III 1930 года).

В связи с чисткой московской организации АХР, непосредственно перед началом и во время проведения чистки в Ц. Секретариат АХР был подан ряд заявлений о выходе из состава организации.

Все подавшие заявление о выходе (Житов, П. Котов, Н. Савицкий, Череменых, Григорьев, Кожевников, Терпсихоров, Греков, Бычков, Машков, В. Н. Дегтярев, Менделевич, Алексеев, Укунин, Кацман) объясняют свой выход несогласием с «установкой, которую взял в последнее время АХР в искусстве», и указывают на якобы «ненормальные отношения» в жизни организации, причем имеется одно заявление, в котором прямо указывается на переход в такую право-попутническую организацию, как ОХР (Объединение Художников Реалистов).

Ц. Совет АХР считает необходимым вследствие этого широко информировать всю художественную общественность о действительных причинах этого выхода и установить мнение всей организации в целом по существу сделанных заявлений о выходе.

В то время как с огромными трудностями АХР по постановлению 3-го пленума Ц. Совета АХР проводит реконструкцию всех форм и методов своей работы применительно к новым задачам реконструктивного периода революции (ударные бригады, шефство, соц. соревнование) и проводимая АХР чистка поможет очистить Ассоциацию от всех право-попутнических [illegible] ...тку. [illegible] ...свое [illegible] ...без- [illegible] ...вет [illegible] ...кта [illegible] ...вую [illegible] ...ово- [illegible] ...рга- [illegible] ...спе- чению максимально-благоприятных [illegible] про-изводственной работы. Эти мероприятия дадут возможность всю организацию в целом поставить на чисто производственные рельсы и явятся гарантией в отношении проведения не только на бумаге нового курса АХР, дав возможность весь ахровский актив бросить на творческую работу в индустриальные центры, колхозы, совхозы. Результаты этой работы будут показаны организацией в конце 1930 г. в специальной выставке организации, посвященной социалистическому строительству, и продемонстрированы в комплектном оформлении клубов («Красный Пролетарий», «Кор» и т. д.).

Новый курс Ассоциации и новое руководство АХР, взявшее линию на более четкие классовые позиции в искусстве, на изживание пассивного отражательства должно быть поддержано всей прогрессивной частью художников-попутчиков, идущих в ногу с рабочим классом, должно еще более резко обнаружить подлинное классовое лицо большинства ушедших во время чистки из АХР и тем самым уклонившихся от чистки.

Правильная оценка этих выходов была дана бюро станковой секции, сообщившей Ц. Совету, что бюро считает эти выходы антиобщественными поступками, и призывает товарищей, ошибочно вышедших из организации под влиянием право-попутнических элементов, вернуться в организацию.

Поддерживая это заявление, Ц. Совет подчеркивает, что он будет решительно бороться против попыток, откуда бы они не исходили, стеснить или ограничить свободу формальных поисков организации на основе решений 3-го пленума Ц. Совета АХР о «переходе всего АХР от установки пассивного художественно-документального запечатлевания, исключительного станковизма к активному синтетическому искусству», будет бороться против всяких перегибов и попыток дискредитации прогрессивных квалифицированных мастеров, стремясь вместе со всем активом АХР создать максимально благоприятные производственные условия для выполнения тех ответственных задач, которые стоят перед АХР в реконструктивный период.

Центр. Совет АХР

Опечатка.

На обложке журнала в постановлении Ц. Совета АХР от 29/III—30 г. напечатаны фамилии: Укунин, вместо Якунин, Машков, вместо Мешков.

На стр. 27 в статье «Ударничество и проблема коллективного творчества», строка 12-я — (цитата из коммунистического манифеста) — напечатана ошибочно.

ЮРИДИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

ОТВЕТЫ

Воронеж, Стаховскому К. М. и др.

Вопрос о признании за художниками права на дополнительную жилую площадь разрешается союзом Рабис, при чем в соответствии с декретом ВЦИК и СНК РСФСР от 31/X—27 г. означенное право признается лишь за художниками высокой квалификации, выполняющими работу на дому по нормам, согласованным с союзом.

Квалификация художников устанавливается по Москве Экспертной комиссией при Посредническом Бюро работников искусств Наркомтруда, а в прочих местностях соответствующими Посредрабисами. Из 5-ти групп, устанавливаемых экспертными комиссиями, правом на дополнительную площадь пользуются художники по квалификации не ниже 3-й группы.

Как общее правило, условием для предоставления права пользования дополнительной площадью является производство работы художниками по нормам, согласованным с союзом (коллективный договор или согласованные с союзом тарифные нормы по предприятию, поручающему работу, или визированный союзом индивидуальный договор при отсутствии общих норм по данному предприятию), при чем в каждом конкретном случае союзом учитывается, насколько пользование дополнительной площадью является для художника производственной необходимостью.

Удостоверения на право пользования дополнительной площадью выдаются местными органами Рабис, с последующей регистрацией в коммунальных органах.

Что касается художников-педагогов, то правом на дополнительную площадь пользуются лишь те работники государственных учреждений и предприятий, а также профессиональных, партийных, кооперативных и иных общественных организаций, которые занимают должности, перечисленные в специальных перечнях должностей при непременном условии, что означенные лица выполняют на дому служебную работу. Перечни должностей, дающих право на дополнительную площадь, издаются в отношении учреждений, подчиненных местным исполнительным комитетам, а также по местным общественных организациям, подлежащими краевыми, областными, окружными исполнительными комитетами и городскими советами. Удостоверения на право пользования дополнительной площадью означенной категории работников выдаются по месту службы за подписью руководителя соответствующего учреждения, каковые в месячный срок по выдаче регистрируются в местных коммунальных органах.

И. Э.

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

Юридический отдел при журнале „ИСКУССТВО в МАССЫ“ дает письменную консультацию по всем вопросам права (гражданскому, жилищному, семейному, трудовому уголовному), отвечая немедленно по получении запросов. Материалы направлять по адресу редакции.

Прием посетителей у ЮРИСКОНСУЛЬТА ежедневно от 3-5 вечера в помещении Издательства АХР, Цветной бульвар, 25.

Главлит № А 64928. „Мосполиграф“ 13 типо-цинк. „Мысль Печатника“ Петровка, 17. Зак. № 1999. Тир. 10.000 экз.

О ЧИСТКЕ И САМООЧИЩЕНИИ АХРОВСКИХ РЯДОВ

(Постановление Ц. Совета А Х Р от 29 III 1930 года).

В связи с чисткой московской организации АХР, непосредственно перед началом и во время проведения чистки в Ц. Секретариат АХР был подан ряд заявлений о выходе из состава организации.

Все подавшие заявление о выходе (Котов П., Котов Н., Савицкий, Черемных, Григорьев, Константинова, Терпсихоров, Греков, Бучкин, Машков, В. Н. Дегтярев, Менделевич, Алексеев, Укулин, Ключкин) об'ясняют свой выход несогласием с «установкой, которую взял в последнее время АХР в искусстве», и указывают на якобы «ненормальные отношения» в жизни организации, причем имеется одно заявление, в котором прямо указывается на переход в такую право-попутническую организацию, как ОХР (Об'единение Художников Реалистов).

Ц. Совет АХР считает необходимым вследствие этого широко информировать всю художественную общественность о действительных причинах этого выхода и установить мнение всей организации в целом по существу сделанных заявлений о выходе.

В то время как с огромными трудностями АХР по постановлению 3-го пленума Ц. Совета АХР проводит реконструкцию всех форм и методов своей работы применительно к новым задачам реконструктивного периода революции (ударные бригады, шефство, соц. соревнование) и проводимая АХР чистка поможет очистить Ассоциацию от всех право-попутнических и примазавшихся элементов, — в то время, несмотря на чистку, происходит ряд выходов из организации, подчеркивая этим свое несогласие с основными установками АХР, принятыми I с'ездом и пленумами АРХ.

Эти выводы в подавляющей их части Ц. Совет должен истолковать, как наиболее яркое подтверждение факта происходящего классового расслоения на изо-фронте, в первую очередь в Ассоциации.

В настоящий момент руководящие органы Ассоциации проводят ряд решительных мероприятий по повертыванию всей организации в целом «лицом к производству», к обеспечению максимально-благоприятных условий для творческой производственной работы. Эти мероприятия дадут возможность всю организацию в целом поставить на чисто производственные рельсы и явятся гарантией в отношении проведения не только на бумаге нового курса АХР, дав возможность весь ахровский актив бросить на творческую работу в индустриальные центры, колхозы, совхозы. Результаты этой работы будут показаны организацией в конце 1930 г. в специальной выставке организации, посвященной социалистическому строительству, и продемонстрированы в комплектном оформлении клубов («Красный Пролетарий», «Кор» и т. д.).

Новый курс Ассоциации и новое руководство АХР, взявшее линию на более четкие классовые позиции в искусстве, на изживание пассивного отражательства должно быть поддержано всей прогрессивной частью художников-попутчиков, идущих в ногу с рабочим классом, должно еще более резко обнаружить подлинное классовое лицо большинства ушедших во время чистки из АХР и тем самым уклонившихся от чистки.

Правильная оценка этих выходов была дана бюро станковой секции, сообщившей Ц. Совету, что бюро считает эти выходы антиобщественными поступками, и призывает товарищей, ошибочно вышедших из организации под влиянием право-попутнических элементов, вернуться в организацию.

Поддерживая это заявление, Ц. Совет подчеркивает, что он будет решительно бороться против попыток, откуда бы они не исходили, стеснить или ограничить свободу формальных поисков организации на основе решений 3-го пленума Ц. Совета АХР о «переходе всего АХР от установки пассивного художественно-документального запечатлевания, исключительного станковизма к активному синтетическому искусству», будет бороться против всяких перегибов и попыток дискредитации прогрессивных квалифицированных мастеров, стремясь вместе со всем активом АХР создать максимально благоприятные производственные условия для выполнения тех ответственных задач, которые стоят перед АХР в реконструктивный период.

Центр. Совет АХР

ЮРИДИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

ОТВЕТЫ

Воронеж, Стаховскому К. М. и др.

Вопрос о признании за художниками права на дополнительную жилую площадь разрешается союзом Рабис, при чем в соответствии с декретом ВЦИК и СНК РСФСР от 31 X—27 г. означенное право признается лишь за художниками высокой квалификации, выполняющими работу на дому по нормам, согласованным с союзом.

Квалификация художников устанавливается по Москве Экспертной комиссией при Посредническом Бюро работников искусств Наркомтруда, а в прочих местностях соответствующими Посредрабисами. Из 5-ти групп, устанавливаемых экспертными комиссиями, правом на дополнительную площадь пользуются художники по квалификации не ниже 3-й группы.

Как общее правило, условием для предоставления права пользования дополнительной площадью является производство работы художниками по нормам, согласованным с союзом (коллективный договор или согласованные с союзом тарифные нормы по предприятию, поручающему работу, или визированный союзом индивидуальный договор при отсутствии общих норм по данному предприятию), при чем в каждом конкретном случае союзом учитывается, насколько пользование дополнительной площадью является для художника производственной необходимостью.

Удостоверения на право пользования дополнительной площадью выдаются местными органами Рабис, с последующей регистрацией в коммунальных органах.

Что касается художников-педагогов, то правом на дополнительную площадь пользуются лишь те работники государственных учреждений и предприятий, а также профессиональных, партийных, кооперативных и иных общественных организаций, которые занимают должности, перечисленные в специальных перечнях должностей при непременном условии, что означенные лица выполняют на дому служебную работу. Перечни должностей, дающих право на дополнительную площадь, издаются в отношении учреждений, подчиненных местным исполнительным комитетам, а также по местным общественных организациям, подлежащими краевыми, областными, окружными исполнительными комитетами и городскими советами. Удостоверения на право пользования дополнительной площадью означенной категории работников выдаются по месту службы за подписью руководителя соответствующего учреждения, каковые в месячный срок по выдаче регистрируются в местных коммунальных органах.

И. Э.

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

Юридический отдел при журнале „ИСКУССТВО в МАССЫ" дает письменную консультацию по всем вопросам права (гражданскому, жилищному, семейному, трудовому уголовному), отвечая немедленно по получении запросов. Материалы направлять по адресу редакции.

Прием посетителей у ЮРИСКОНСУЛЬТА ежедневно от 3-5 вечера в помещении Издательства АХР, Цветной бульвар, 25.

Главлит № А 64928. „Мосполиграф" 13 типо-цинк. „Мысль Печатника" Петровка, 17. Зак. № 1999. Тир. 10.000 экз.

ЦЕНА 30 КОП.



Москва, Цветной бульвар, 25.